

Bonnard

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Bonnard

BONNARD: GÎNDURI, ÎNSEMNAȚII, CONVORBIRI DESPRE ARTĂ

Nu aparțin nici unei școli. Incerc doar să fac ceva personal.

*Atunci cînd împreună cu prietenii mei am vrut să continuăm cercetările impresio-
niștilor și să încercăm să le dezvoltăm, am căutat să depășim impresiile lor naturaliste despre
culoare. Artă nu este natură. Am fost mai severi în privința compoziției. De asemenea se putea
scoate mai mult din culoare ca mijloc de expresie. Dar ritmul progresului s-a precipitat, socie-
tatea era gata să primească cubismul și suprarealismul, înainte ca noi să fi atins ceea ce conside-
rasem a fi ținta. Ne-am pomenit atunci oarecum atârnați în aer.*

*Eram de acord cu colajele atunci cînd jucau un rol plastic, adică atunci cînd introduceau
o materie reală exterioară picturii și care prin însăși natura ei, din această cauză chiar, amintea
de artificul picturii. Astfel îmi plac nespuse de mult fondurile aurite și uvrăjate ale primitivilor
și iconarilor, sau emblemele și blazoanele introduse în imaginile lor.*

*A lucra în limitele unor dimensiuni impuse mi se pare intolerabil, concepția fiind
atunci mai mult sau mai puțin stăvilită ori modificată prin măsuri materiale. De aceea nu vedeți
nici un șasiu. Lucrez întotdeauna pe pînza liberă, de un format mai mare decît suprafața aleasă
pentru pictură. Procedul îmi este util mai ales la peisaje. În orice peisaj trebuie să existe o anumită
cantitate de cer și de pămînt, de apă și de vegetație, o proporție între elemente, care nu întot-
deauna poate fi stabilită dinainte.*

*Am învățat multă pictură făcînd litografie în culori. Descoperi o mulțime de lucruri
atunci cînd trebuie să studiezi raporturile de tonuri folosind numai patru sau cinci culori pe
care le suprapui sau le alături.*

*Tehnica acuarelei mă irită; se caută a face aparent albul hîrtiei pentru a obține efecte
de lumină. După părerea mea, nu e logic. Dealtfel eu lucrez atît de încet, încît trebuie să folo-
sesc materiale cu care să pot face mereu schimbări, să adaug ceva nou.*

*Lucrez mult, din ce în ce mai cufundat în această pasiune perimată care este pictura.
Poate că sînt, împreună cu alți cîțiva, printre ultimii supraviețuitori.*

*Tabloul este o suită de pete care se leagă între ele sfîrșind prin a forma obiectul, acea
porțiune peste care ochiul se plimbă fără nici o piedică. Frumusețea unui bloc de marmură rezidă
într-o serie de mișcări indispensabile degetelor.*

*A picta după natură: să se simtă că pictorul era acolo, că vedea conștient obiectele în
lumina lor, încă de la început gîndită.*

*Motivarea transpunerii: natura e infinită — opera e limitată, finită, adeseori înconju-
rată de vecinătăți ostile.*

Să te ferești de tonul local.

*Nu întotdeauna frumosul din natură este frumos și în pictură, mai ales într-un format
mic. De pildă: efectele de seară, de noapte.*

*Să nu torturezi natura pentru ca să se apropie de abstract. Abstractul e un punct
de plecare.*

Nu e chip să acționezi asupra timpului: totul trebuie să se coacă de la sine, la fel ca un măr.

Simțurile ne înșală sau devin insuficiente de îndată ce e vorba de analiză, de observație, de apreciere.

Meșteșugul este experiența de veacuri pentru a te apăra de erori prin cunoașterea mijloacelor folosite.

Importanța unei impresii neașteptate.

Aproape toată arta picturii constă în a lumina și a întuneca tonurile, fără a le decolora.

Grija de a fi clar și lizibil e cea mai bună căldură în compoziție și în execuție.

Pentru a te judeca, așază pânza jos, rezemată de un zid, în aer liber, la 10 metri depărtare.

Ceea ce într-un tablou, de la distanță, se atenuază sau, dimpotrivă, se exacerbează: într-o pictură de dimensiuni mijlocii, schimbarea se produce de la aproximativ 5 metri. Dacă valorile nu sînt juste repartiția petelor se transformă.

Trebuie să cunoști resursele a 10 culori, raporturile lor, amestecul lor, vizibilitatea lor de la distanță.

Bune pregătiri materiale: limitarea culorilor pe paletă; ancadrament colorat. Execuția se face cu nasul în pânză sau în hîrtie. E necesar să cunoști dinainte efectul liniilor, al volumelor, al culorilor văzute de la un punct depărtat, forța ce va mai rămîne în ele.

Tușa, manieră de a pune tonurile proaspete:

Tușa lui Cézanne, de construcție generală, nu însoțește obiectul; a lui Renoir urmărește forma și e mai degrabă rotundă.

Matisse, nici un fel de tuș; tot astfel Picasso și cubiștii.

Desenul, expresie a liniilor:

Linii calme, linii vehemente, linii pure, linii accidentate, verticale și orizontale, oblice, unduite, tremurate.

Minuția: ea poate conferi un mare interes unor obiecte foarte puțin semnificative.

Imaginația: nu este altceva decît exploatarea a ceea ce ai în memorie, dar în memorie există ceea ce ai simțit tu singur, cît și ceea ce ai agonisit din imaginile răspîndite de artiștii care te-au precedat — trebuie să te gîndești bine.

Cubismul a fost nefast celor care nu aveau o pregătire, a fost util acelor care o aveau.

Foarte puțini oameni știu să vadă, să vadă bine, să vadă cum trebuie. Dacă ar ști să privească, ar înțelege mai bine pictura.

PIERRE BONNARD

Pe masă un buchet de trandafiri, foarte rotund.

— Am încercat să-l pictez direct, scrupulos, îmi spune Bonnard, m-am lăsat absorbit de amănunte, m-am lăsat să pictez în voie trandafiri. Am constatat că mă împotmoleam, că nu mai puteam ieși la liman, pierdusem, nu-mi mai regăseam ideea inițială, viziunea care mă cucerise, punctul de plecare. Nădăjduiesc s-o pot recupera — regăsind încîntarea de la început.

Văd adesea în jurul meu lucruri interesante, însă pentru a avea poftă să le pictez, ele trebuie să aibă o putere de seducție specială — frumusețea — ceea ce am putea numi frumusețe. Pictez aceste lucruri încercînd să nu pierd controlul asupra primei impresii, sînt slab și dacă mă las în voie, ca pentru buchetul de trandafiri, după un timp viziunea inițială îmi scapă, nu mai știu încotro merg.

Prezența obiectului, a motivului, este foarte stîngenitoare pentru pictor în momentul cînd pictează. Punctul de plecare al unui tablou fiind o idee — dacă obiectul este acolo în clipa cînd lucrezi, există întotdeauna pentru artist primejdia de a se lăsa furat de incidentele vede-

rii directe, imediate, și de a pierde pe drum ideea inițială. În așa fel încît, după ce lucrează un timp, pictorul nu-și mai regăsește ideea de la care a pornit și se lasă în voia accidentalului, face umbrele pe care le vede, încearcă să descrie anumite umbre pe care le zărește, un anumit detaliu ce nu-l frapase la început.

— Înseamnă oare că nu lucrați niciodată în fața motivului?

— Ba da, lucrez, însă îl părăsesc, merg să controlez, revin, mă reîntorc după un timp nu mă las absorbit de obiect. Pictez singur în atelier, fac totul în atelier. Într-un cuvînt, se produce un conflict între ideea inițială, care e cea bună, cea a pictorului, și universul variabil și variat al obiectului, al motivului care a generat prima inspirație!

Foarte puțini pictori sînt în stare să abordeze direct motivul — iar cei care s-au putut descurca aveau o putere de apărare foarte personală. În fața motivului, Cézanne știa exact ce anume voia să facă, și nu lua din natură decît ceea ce se raporta la ideea lui. I se întîmpla adeseori să stea acolo, să facă pe gustul, să se încălzească la soare, fără să se atingă măcar de pensulă. Putea să aștepte ca lucrurile să redevină așa cum erau în concepția lui. Era pictorul cel mai puternic înarmat în fața naturii, cel mai pur, cel mai sincer.

Tablourile lui Renoir erau înainte de toate niște Renoir-uri. Avea de multe ori modele cu pielea cenușie, nu erau sidefii, dar el le picta sidefii. Se folosea de model pentru o mișcare, pentru o formă, însă nu-l copia, nu pierdea niciodată ideea despre ceea ce putea face. Într-o zi, pe cînd ne plimbam, mi-a spus: «Bonnard trebuie să înfrumusețezi.» A înfrumuseța însemna pentru el acea parte pe care artistul trebuie s-o pună în primul rînd în tabloul său.

Claude Monet picta în fața motivului, însă numai răstimp de zece minute. Nu dădea lucrurilor răgazul să-l prindă. Revenea să picteze atunci cînd lumina corespundea primei lui viziuni. Știa să aștepte. Lucra la mai multe tablouri în același timp.

Impresioniștii se duceau la motiv, însă prin procedeele lor, prin felul lor de a picta erau mai bine apărați decît alții împotriva obiectului însuși. Faptul e și mai vizibil la Pissarro; el aranja lucrurile — pictura lui e și mai sistematizată. Seurat nu făcea decît niște studii foarte mici după natură, tot restul era compus în atelier.

Deosebirea dintre pictorii care știu să se apere și cei lipsiți de apărare în fața obiectului apare evidentă atunci cînd vizităm muzeul Prado și comparăm tablourile lui Tițian cu ale lui Velázquez. Tițian avea o rezistență nelimitată în fața motivului, toate tablourile lui poartă amprenta Tițian, ele fiind concepute potrivit unei idei inițiale. La Velázquez însă, există mari deosebiri calitative între motivele ce l-au sedus — portretele infantelor — și marile sale compoziții academiste unde nu regăsești decît modelele ca atare, obiectele ca atare, fără a fi cît de cît perceptibilă vreo inspirație inițială.

Prin seducție sau idee inițială, pictorul atinge universalul. Seducția este cea care determină alegerea motivului și care corespunde întocmai picturii. Dacă această seducție, dacă această idee inițială se estompează, atunci nu mai rămîne decît motivul, obiectul care-l copleșește și-l domină pe pictor. Din acel moment, el nu mai face o pictură proprie. La unii artiști — la Tițian de pildă — seducția este atît de puternică încît nu-i părăsește niciodată, chiar dacă rămîn foarte mult timp în contact direct cu obiectul. Eu unul sînt foarte slab, îmi este greu să mă controlez în fața obiectului.

Convorbire cu ANGÈLE LAMOTTE, 1942

— Pentru un artist, care este cea mai profitabilă atitudine față de univers? De la modestie și pînă la cea mai absolută trufie toate căile par posibile.

— Există o condiție prealabilă, aceea a umilinței. Trebuie să fii răbdător, să știi să aștepți, emoția sosește cînd îi vine vremea.

În unele locuri, tot ce te înconjoară îți place, în altele simți parcă o rezervă, aproape nimic nu te bucură. Starea de entuziasm nu se ivește întotdeauna.

Poți studia natura, o poți analiza, o poți diseca ori recompune, fără să însemne că faci pictură.

Nu e o problemă de execuție, de practică.

Șocul este instantaneu, de multe ori imprevizibil.

— Să fie oare artistul lipsit de orice certitudine și osîndit să nu se bazeze decît pe un fel de instinct superior?

— Orice pictor trebuie să găsească în elementele lui de lucru resurse, chemări, de unde să poată alege. N-are decît să caute pînă cînd găsește ceea ce corespunde expresiei sale și exigențelor lui actuale. Dar și aici cota de neprevăzut e mare.

Intervine mai ales studierea atentă a materialelor pe care le folosim. Talentul constă de bună seamă în a ști să te folosești cât se poate de bine de aceste materiale.

Se formează în artist un fel de ideal momentan. E tocmai ceea ce trebuie să-l călăuzească în timpul lucrului, e tocmai ceea ce va trebui el să redea.

— În această înlanțuire de corespondențe imediate, totul în opera dumneavoastră este așadar în funcție de sinceritate, adică de măsura în care excludeți artificiul?

— Există o formulă care se aplică perfect picturii: multe neadevăruri mici în slujba unui adevăr mare.

Intrucât toți pictorii fac același lucru, se izbesc de aceleași greutăți, utilizează aceleași mijloace, înseamnă că deosebirile provin dinlăuntru.

In această cumpănă subtilă dintre minciună și adevăr, totul apare relativ, totul devine o problemă de plus sau de minus. Extrema sinceritate riscă și ea să apară ridicolă sau de nesuportat.

— Artă înseamnă cunoaștere, dar artistul nu trebuie oare să uite neconținut ce a învățat?

— Dacă uiți tot, rămii numai tu însuși și asta nu e suficient. Este neapărat nevoie să ai un subiect, cât de neînsemnat ar fi el, trebuie să rămii cu un picior pe pământ.

Trebuie să fii în stare să-ți reînnoiești la nesfârșit jocul atunci când așterni culori pe o suprafață, trebuie să găsești mereu noi combinații de forme și de culori care să răspundă cerințelor emoției.

Convorbire cu CHARLES DIEHL, 1946



Galeria lui Ambroise Vollard (În prim plan, în picioare, Vollard; în ultimul plan, în dreapta, în picioare, Bonnard).

DESPRE BONNARD

Dintre noi toți, umoristul era Pierre Bonnard; veselia lui nonșalantă, umorul lui se afirmă în lucrări al căror spirit decorativ avea întotdeauna un nu știu ce satiric, de care mai târziu însă s-a dezbrătat; să ne amintim numai de afișul său pentru o marcă de șampanie, dar mai cu seamă de acea *Metodă de solfegiu ilustrată*, minune de duh, izvor de bucurie pentru copiii care se îndeletniceau cu o treabă mai degrabă plicticoasă, metodă datorată lui Charles Terrasse.

Bonnard nu semăna nici cu Denis, nici cu Vuillard; dar toți trei porneau în viață cu o voință de noblețe care mi-a fost de un ajutor providențial.

A.M. LUGNÉ-POE, 1931

Pierre Bonnard, poreclit *nabistul japonizant* fiindcă picturile lui de atunci aminteau foarte mult de arta japonezilor, venea regulat la aceste reuniuni (la Paul Ranson). Surprinzător de dotat, avînd însă prea mult bun simț pentru a-și arăta superioritatea, știa să-și ascundă geniul sub o atitudine aproape glumeață. Îi plăcea, la fel ca și lui Vuillard, munca intuitivă; un joc pasionat al pensulei supravegheat doar de la distanță de gîndire și de voință. Nu l-a chinuit nici o dorință de parvenire. Avea o profundă aversiune pentru tot ceea ce, în artă, nu se datorește decît îndemînării și, prin urmare, nu poate emoționa.

DOM W. VERKADE, 1926



Cadrilul (Petrecere în sat)

Un desen ciudat, plin de mișcare, de o suplețe simiescă, pune stăpînire pe gesticulațiile pasagere... privirea mucalită a artistului trece de la oraș la sat, și iată înfăptuindu-se cu subtilitate, cu siguranță, o operă viabilă, ingenuă și gîndită, care păstrează contactul cu realitatea.

GUSTAVE GEFFROY, 1891

Cum să-i faci să înțeleagă pe cei ce rămîn nepăsători în fața lor, că pînzele domnului Bonnard sînt vrednice de interes? Fiindcă precumpănește duhul, și chiar șăgălnicia, asupra rațiunii, compoziția fiecăreia dintre ele apare ciudat de nouă și de

tulburătoare. Examinarea, analiza, nu epuizează nicidecum acel soi de estetică-divertisment pe care o gustăm, căci ea își are izvorul chiar în culoare, în desen, și nu într-o ingeniozitate explicabilă. Fie că pictează un omnibuz, un câine, o pisică, un taburet — tușa în sine, independent de subiect, are ceva ștregăresc.

Totuși ar însemna să-l minimalizăm pe domnul Bonnard dacă n-am vedea în el decît un umorist. Neconformist, iscoditor, inventiv, niciodată posac, este uneori excelent. Două din pînzele expuse anul acesta: *Baia* și *Camera de baie*, sînt printre cele mai bune; însă cu toate cusururile ei, mă interesează și mai mult acea pînză mare intitulată *Somnul*. Într-un pat răvășit și desfăcut, încălzit de o căldură animală, stă culcată, aproape în poziția *Hermafroditului Borghese*, o incertă făptură umană. Lumina aurie învăluind cu rafinament partea inferioară a trupului, se stinge spre șale. Partea de sus, imprecisă, flască, lipsită parcă de orice reazem lăuntric, pare a se vâluri în umbră. Prefer să-mi închipui că domnului Bonnard i-ar fi fost mai ușor să rînduiască totul mai temeinic «la locul cuvenit», dar că acest lucru nu l-a interesat. S-ar spune că dintr-un început renunță la tot ceea ce altul ar fi putut face tot atît de bine, și că nu-și rezervă dreptul de a fi valoros decît acolo unde acesta s-ar fi dovedit mai slab. Astfel pictura sa e mai personală. Fără îndoială; dar nu reprezintă oare o tristă infirmitate a epocii noastre faptul că nu poți recunoaște personalitatea unui artist decît atunci cînd opera sa, imperfectă sau neterminată, o exagerează? Nu cumva tocmai asta îl face de atîtea ori pe artist să-și întrerupă lucrarea abia eboșată, să-i fie teamă s-o ducă mai departe și să se despartă de ea înainte de soroc? Înțeleg ca el să urască o anumită perfecțiune academică unde cel mai mediocru are adesea cei mai mulți sorți de izbîndă, dar acestor imperfecțiuni încuviințate, n-ar fi oare mai potrivit să li se opună o concepție diferită a perfecțiunii și, printr-atîtea fermecătoare eboșe, cîteva opere perfecte . . . într-altfel perfecte?

ANDRÉ GIDE, 1905

Intenția ce se manifestă pînă în cele mai fine trăsături și în cele mai aparent firave accente de culoare preschimbă cel mai neînsemnat crochiu într-un obiect complet autonom. Nu găsim printre operele expuse aici nici o singură lucrare — oricît ar fi dreptunghiul de îngust — în care să nu fie concentrată și înscrisă în mod viguros, o compoziție perfectă.

OCTAVE MIRBEAU, 1908

Îmi place mult pictura domnului Bonnard. E simplă, senzuală, spirituală în cel mai bun sens al cuvîntului și, nu știu de ce, mă duce mereu cu gîndul la o fetiță lacomă.

De bună seamă că prefer pictorii mai ambițioși, care tind spre sublimul plastic, și care, pentru cauza unei arte atît de elevate nu se tem nici chiar de eșecuri. Cu toate acestea mă las cuprins de farmecul picturii seducătoare și cultivate a domnului Bonnard. . . .

Domnul Bonnard are fantezie și ingenuitate. Cîneva îmi spunea, în fața tablourilor lui, că îi vine să recite o fabulă de La Fontaine; în ceea ce mă privea, mă gîndeam la Bernardin de Saint-Pierre . . . Într-o zi, în joacă, domnul Bonnard ar trebui să ilustreze *Paul și Virginie*.

GUILLAUME APOLLINAIRE, 1910

S-a spus de multe ori că domnul Bonnard ar fi pictorul cel mai pictor din generația lui; nimic mai exact. Căci el învinge toate dificultățile, jucîndu-se parcă; și găsește întotdeauna mijlocul de a fi luat în serios practicînd arta cea mai glumeață și fantezistă din lume.

GUSTAVE COQUIOT, 1914

Bonnard se află în plină maturitate și, pentru un tablou care ne deconcertează, el ne oferă alte cîteva sute care ne încîntă fără rezerve. Și n-ar fi de mirare, și nici nedrept, dacă ar trebui să-și plătească cu o perioadă problematică nemaivăzutul său noroc de jucător care l-a călăuzit pînă acum prin haos. La Renoir, urmarea a fost o aciditate care s-a accentuat; în cazul lui Bonnard ar putea fi o dulcegărie copleșitoare.

JULIUS MEIER-GRAEFE, 1915

Al doilea ansamblu decorativ intitulat *Mediterrana* a fost făcut pentru domnul Morosoff din Moscova. Se compune din trei panouri vădit mai înalte decât late și pline de peisaje, puțin populate, în partea de jos, de niște figuri: copii goi jucându-se cu o pisică, o femeie cu un copil, alta șezând.

Rafinamentul culorilor e prodigios, dar lipsa oricărei compoziții, mai frumoasă decât în decorațiile făcute pentru doamna Godebska, e supărătoare. Aceste «panouri decorative» nu sînt nicidecum decorative; sînt mai degrabă niște fragmente de pînză lipite de perete. Pictura s-ar putea prelungi la dreapta sau la stînga, în sus sau în jos. Știu bine că formatul nu era satisfăcător, înălțimea fiind aproape de trei ori cît lățimea. Dar atunci s-ar fi convenit poate să se revină la sistemul folosit la Loggiile Vaticanelor de pildă, împărțindu-se această lungă fîșie în mici panouri pe care să le fi susținut o armătură decorativă. Ar fi fost de asemenea un prilej să se folosească frumoasele, bogatele și fecundele mijloace de expresie proprii artei clasice mari, camaieurile și sculptura pictată. Impresionismul integral ne dezvăluie cu prisosință defectele lui majore: ignorarea compoziției și ignorarea ornamentului...

Bonnard este victima acestui impresionism care constituie atît forța cît și slăbiciunea sa. Sclav al sensibilității, incapabil să aleagă, să ordoneze, el se salvează datorită unui bun gust înăscut ce ține de miracol. Nimic mai primejdios decât o atare atitudine; atunci cînd gustul lipsește, și nu e suplinat de inteligență și de cultură, avem cazul lui Matisse, ale cărui excepționale haruri se prăbușesc în dezordine. Deliciile subtile ale culorii și descoperirea neașteptată a unor forme prin care Bonnard ne captivează nu sînt nici organizate, nici ierarhizate. Afară de faptul că nu ne oferă acea stabilitate caracteristică operelor mari, nici măcar nu ne împărtășește acea *sympathie* cu natura, fie ea și neînsuflețită, de care dădeau dovadă Corot și Chardin pînă și atunci cînd pictau un pîlc de arbori sau un bufet. Senzualitatea lui voioasă rămîne destul de superficială: îi lipsește gravitatea. Nu găsim nici implacabila pasiune pentru adevăr a lui Degas, nici pofta de carne tînră a lui Renoir, nici înfocata dragoste de stil a lui Cézanne. E un soi de libertinaj plastic încîntător... dar e suficient oare? Niciînd nu întîlnim în pînzele lui misterul ce-l degajă operele majore, mister ce le conferă o viață proprie și, dîndu-l uitării pe artist, le face anonime. În ciuda unor tentative recente, lui Bonnard nu cred să-i fi sunat încă ceasul, care a sunat pentru Degas și pentru Renoir, ceasul cînd au renunțat la tot ce era capricios și vremelnice, în favoarea majestății și gravității clasice....

Ar însemna să fiu pe cît de nedrept, pe atît de ingrat dacă aș încheia prin vaitături și dojeni. Dacă Bonnard nu se poate dezvolta plenar, faptul se datorește în parte epocii actuale. Și dacă nu a vrut, sau nu a știut, să se supună disciplinei clasice, să-i fim cel puțin recunoscători pentru că a rezistat în egală măsură schimonoselilor arhaizante și abstracționismului iacobin al cubiștilor sau sterilelor «copii după vechii maeștri» ale lui Emile Bernard și Anquetin.

Poate că trebuie să fim ceva mai mult decât îngăduitori față de aceste temperamente ingenuie și libere. Vina o poartă și talentul lor; și îmi evocă acele femei care n-ar fi căzut în păcat dacă ar fi fost înzestrate cu mai puțin farmec.... Tot astfel, poate, un artist cu un talent mediocru simte mai acut nevoia să și-l fortifice, mai acut decât acei fericiți risipitori de artă ale căror opere par a se zămislă fără oboseală și chin, la fel ca florile de cîmp.

Doar după un timp de gîndire, și departe de ele, se pot aduce obiecții creațiilor lui Bonnard. Cauți cusururi, enunți principii... dar du-te din nou să le vezi, aceste pînze pe care le critici. Reproșurile rezistă un moment, apoi se spulberă. Te lași din nou sedus de acest maestru ironic și tandru. Se înalță cîntul languros al flautului său magic. Grădini în care se plimbă fături tinere cu ochi frumoși și inocenți.... străzi murdare, case urîte și mohorîte, femei nevoiașe și cerșetori pe care artistul îi preschimbă în personaje de feerie... interioare unde domnește tăcerea, unde strălucesc liniștit mii de reflexe; o femeie frumoasă întinzîndu-și alene mădularele aurii... și știința discretă și sigură ce însuflețește această artă!

Nu-i cunosc viața. Rămîne în umbră. Dacă i-aș cunoaște-o în toate actele ei, aș ști mai puțin cine este. Freamătul universal și continuu ce mi-o destăinuie nu poate să nu mă facă să o iubesc. E una din viețile acelea care trec neîncetat de la actul cotidian și de la lumea interioară la forma mișcătoare și multiplă care-i constituie chipul și mărturia de fiecare zi. Priviți-l ce vă aduce. Oare nu pe el însuși îl găsiți în aceste locuri împădurite străpunse de alei luminoase și în aceste peluze înflorite unde alcargă și zburdă copii și animale? În buchetele tremurînde, în tulpinele firave, în toată gingașa strălucire a florilor, în apa limpede și în pocalele transparente ni se revelează emoția lui. Flori răsfirate, țesături vapoase, oglinzi reflectînd apariții hazlii — prin voi îl cunosc. Pe drumul ce l-a urmat ca să ajungă în această încăpere unde armoniile voastre se întrepătrund, se ating, mă farmecă prin reflexele lor învălmășite și fugare ca o muzică imprecisă — pretutindeni s-a oprit. Cu coatele sprijinite de parapetul podului, a stat să privească rîul captînd un cer de argint tulbure, cu undiri de peruzea și de safir. L-am surprins în colțul unei străduțe de culoare mov, observînd cu bucurie copilărească cum un felinar stricat, un mic galantar, o ladă de gunoi, caldarîmul vîscos, rigola și cele mai umile vietăți și oamenii cei mai nevoiași participă împreună la elogiul ceții și al soarelui. Prin gestul ghiduș sau obosit, nestemata, zdreanța ponosită, luciul moarat al blănii sau penajul pufos, urechea care se ciulește, coada fără de astîmpăr, zburdăturile, bălăcelile, totul se supune și intră fără efort în vîltoarea sufletului său. Totul se supune cu bucurie, pentru a fi parcă vrednic de tandrețea magică ce-l leagă de orișice trăiește. Irizații de opale, de smaragde și de jais, limpezime a pietrelor translucide în care pătrund de-a valma tuleiul cel mai fin al florilor și polenul corolelor purtat de vînt, călătoriile voastre prin văzduhuri m-au făcut să-i prețuiesc sufletul. Tot ce e mai spontan, mai efemer, mai diafan pe toate întinderile forfotitoare, iată-l culegîndu-le și amestecîndu-le pentru a-și modela formele ce plutesc și se sustrag, pentru a da profunzime cerurilor și a broda lumea lui difuză de armonii imponderabile în care picătura de apă, firul de iarbă, aripa fluturelui, elitra gîzei oferă, dacă el dorește, motivul colorat central în jurul căruia se învîrtește întregul său univers.

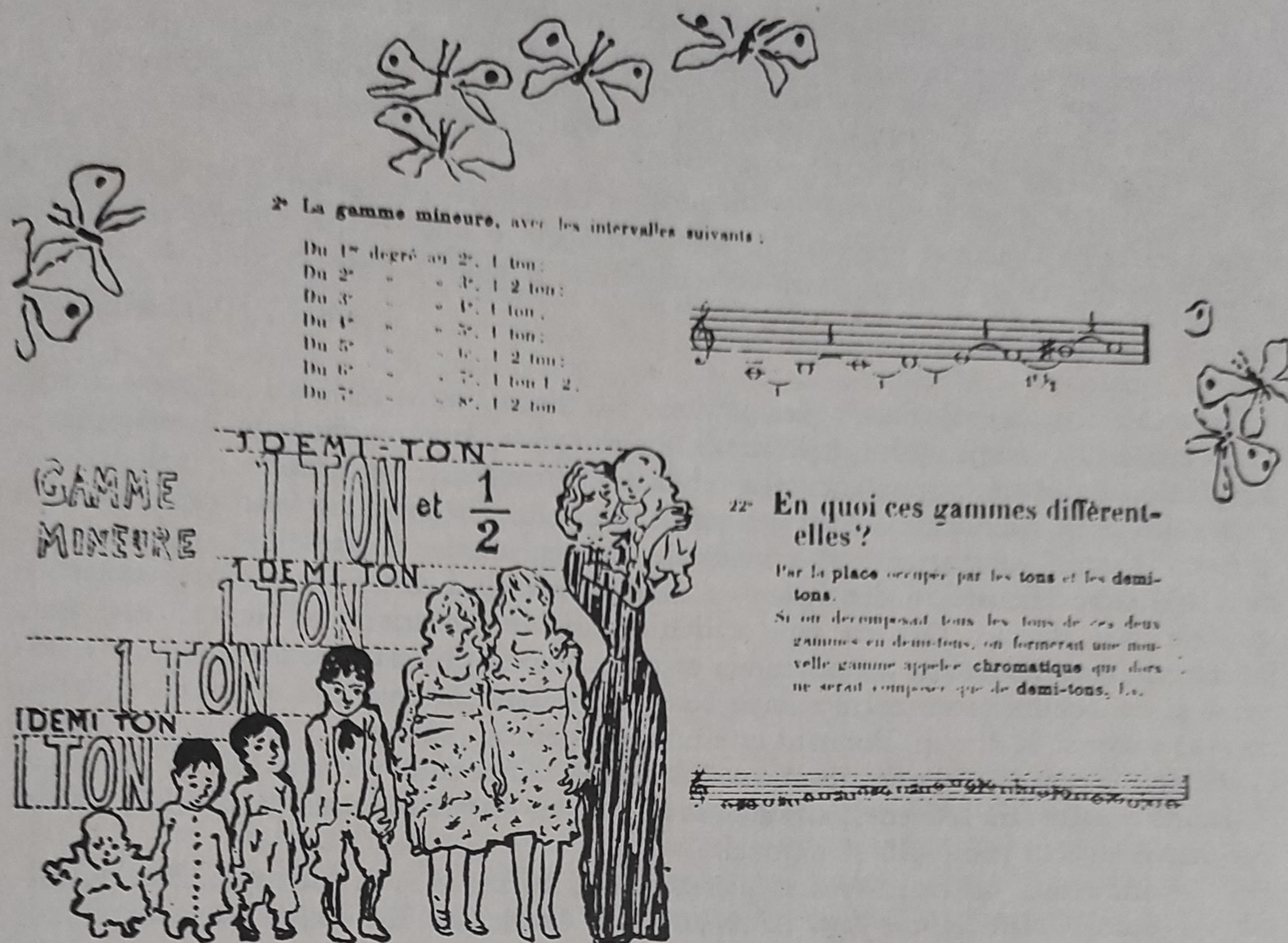
E socotit poate un «intimist»? E foarte posibil. Și dacă-i așa, ideea e comică. El trăiește în intimitatea firii. Este fluid și insesizabil precum forța ascunsă care circulă înlăuntrul lucrurilor... El rătăcește în natură precum acea mișcare surdă ce vestește primăvara și care se manifestă pretutindeni odată cu sucurile hrănitoare ce urcă în toate ființele. Și, de fapt, el este primăvara.

Ca și artiștii de excepție, Bonnard lasă impresia de a fi inventat pictura. Și asta nu numai pentru că totul în lume, și în fiecare zi, fiind nou pentru el, este exprimat într-un fel nou, dar și pentru că apare odată cu zorile unei alte orînduiri intelectuale și pentru că e primul care rînduiește, după un ritm neștiut de înaintașii lui, acele bătrîne și bune armonii care au făcut din noi ceea ce sîntem. Mi s-a spus că Bonnard era o expresie a decadenței. Decadențele fermentează și fermentul decadenței făurește monumentul viitor.

ÉLIE FAURE, 1926

Dacă dintre toți pictorii-ilustratori contemporani Bonnard este negreșit cel mai mare, asta provine desigur din faptul că e un maestru în arta analogiilor, a «corespondențelor». Desenator, el ignorează ierarhiile, clasamentele arbitrare și tot ce e adeseori abstract și convențional în cunoștințele noastre despre lumea exterioară. Denumirile pe care alții înaintea lui le-au dat obiectelor, el le uită pentru a redefini totul într-un fel propriu. Atunci cînd pictează, descoperă înseși culorilor o neașteptată semnificație. Tot astfel se întîmplă și cînd ilustrează o carte. Nu o privește din afară, așa cum au statornicit-o anii ori veacurile: o ia neprihănită, și-o însușește, îi infuzează, cu un tact și cu o fantezie incomparabile, ingeniozitatea lui, dragostea lui, experiențele lui personale. Comentariul, țîșnit fără efort, va face de acum înainte corp cu opera pe care o va egala întotdeauna, și pe care, uneori, o va depăși. Fiecare lucrare ilustrată de Bonnard n-a însemnat pentru el decît un pretext pentru a se descoperi, pentru a exacerba un aspect al temperamentului său prin intermediul unor scriitori atît de diferiți ca Longus, Verlaine, Mirbeau ori Jules Renard.

CLAUDE ROGER-MARX, 1926



Pagină din Petit Solfège illustré

Punctul de joncțiune dintre el și impresionism a fost Degas. Cine altul decât acest mare burghez să-i fi revelat temele familiare: femei făcându-și toaleta, scene de stradă...? Și pentru că Bonnard, în entuziasmul său, vrea ca totul să fie descoperire și încântare, cine altul decât el să-i fi dezvăluit taina acelor perspective, acelor puneri în pagină, acelor decupaje neprevăzute ce dau realității familiare savoarea necunoscutului? Și mai ales, căci iată după părerea mea esențialul, Degas a beneficiat primul, ca și Bonnard, de tehnica impresionistă în scopuri pur coloristice. Transmutația pe care a operat-o, pe care o vor opera atît Bonnard cît și Vuillard, va permite picturii moderne, antirealiste și din antirealism potrivnică impresionismului, să-l încorporeze, în loc să-l lase în carantina unde îl surghiunise generația anilor 1890.

Să rezumăm această evoluție: înaintea impresionismului, majoritatea tonurilor fiind compuse, amestecate, erau terne; brunul și griul dominau; a venit impresionismul și, din scrupul realist, a arătat că din punct de vedere științific un ton tern este produsul unor elemente componente, care sînt niște culori pure; dar în ultimele lui pasteluri Degas nu a mai descompus tonul dintr-un scrupul de teoretician, ci pentru a se deda la toate fanteziile colorate pretinse de imaginația sa; fiecă pătîcică din pictura lui a devenit un izvor de mici armonii subtile, topindu-se de la distanță, în dominanta tabloului. Bonnard dăruit în întregime plăcerii de a picta, bucuriei culorii, nu va uita lecția. Dar iată-l mergînd mai departe, introducînd pictura cea mai modernă; curînd renunță să dozeze, precum impresionistii, tonurile pure astfel încît ele să reconstituie pe retină o *tentă* nedeprecisă și exactă; analizează ca și ei tonurile, descoperă culorile componente, dar o păstrează, chiar de ar fi fals, numai pe aceea care predomină sau îl încîntă cel mai mult, substituind-o combinației nuanțate din care nu era decât o parte constituantă.

Iată-ne la o cotitură esențială a artei contemporane: Gauguin avusese inițiativa căutării tonului pur: M. Denis amintește acest lucru: *Cum vedeți voi copacul acesta? întrebase Gauguin în fața unui colțisor din «pădurea Dragostei», este foarte verde nu-i așa? Puneți deci verde, cel mai frumos verde de pe paleta voastră; dar această umbră MAI DEGRABĂ ALBASTRĂ? Nu vă temeți SĂ O PICTAȚI PE CÎT POSIBIL DE ALBASTRĂ.* Însă armoniile generale ale lui Gauguin erau profunde, uneori surde, nicidecum vibrante. Fără îndoială că Bonnard nu uitase lecția lui Gauguin, și nici a lui Degas; el caută to-

nurile calde, însă ușoare, strălucitoare; afară de asta, în loc să le întindă uniform ca Gauguin, le așterne în tușe învălmășite, topite, dând astfel picturii acea pulsație aeriană, acea vibrație carnală și totodată nervoasă, pe care o ignora arta masivă a lui Gauguin. El întărea astfel principiul lui Gauguin aducându-i toată impetuositatea execuției impresioniste; împăca cele două tehnici opuse.

Așadar, după o criză iscată de ruptura brutală cu impresionismul, cel mai însemnat maestru al acestei generații în reacție străbate o nouă etapă, culege din impresionism ce era viabil, și progresează pe această cale a culorii pure ce duce la fovism.

RENÉ HUYGHE, 1939

Mă tem că majoritatea acestor tineri admiratori nu apreciază la el decât dezordinea aparentă a compozițiilor, îndrăzneala disonanțelor, extrema fantezie a imaginației. Le place neprevăzutul, spontaneitatea tehnicii, deformările, neglijențele, mai degrabă decât calitățile profunde ale culorii și ale desenului său. Sistemul lui fiind de a nu avea nici un sistem, se sustrage ușor analizei. Totuși, unele portrete au o intensitate de viață, o veridicitate, o densitate — a modeleului și a materiei — care satisfac și spiritele mai dificile. Dar de fapt calitățile lui de colorist pot fi cel mai bine judecate în naturile moarte recente unde culoarea e dusă pînă la paroxism. Așadar e admirat și de nebuni și de cei cuminți. Nu ți se urăște să-i privești tablourile. Și nici nu ți se urăște să le discuți. Bonnard este un regal pentru rafinați și o ciudățenie pentru esteticieni. Farmecă, deconcertează, scandalizează. Cîteodată pictura lui se dăruiește desfătării noastre fără reticențe; altă dată se zăvorește, rezistă exegezei publicului; uneori este naivă, alteori complexă și rațională.

Imitatorii, cei ce ar vrea să picteze ca el, nu izbutesc să-l ajungă. Este insesizabil. Precum Galatea: «*et fugit ad salices*»... Cochetăria lui constă în a se reînnoi neîncetat, în a nu da ascultare decât capriciului, capriciului senzației sale: orișice ar face, el este Bonnard.

A suferit el totuși vreo înrîurire? Aceea a lui Sérusier, a lui Gauguin și a Simbolismului a fost de scurtă durată, dar, ce-i drept, hotărîtoare. În atelier picta în griuri și copia scrupulos modelul. Realismul său a rezistat la început doctrinelor aduse de la Pont-Aven de Sérusier. De îndată ce le-a admis, studiile, academiile lui au căpătat o culoare și un stil foarte personale, care dealtfel sînt tot atît de departe de Gauguin ca și de meșterul nostru Jules Lefevre. Cu toate acestea atunci cînd noi vorbeam despre Primitivi, el se gîndea la stampele japoneze, și îl poreclisem «foarte japonizantul nabist».

În același timp se împrietenea cu Vuillard. Primii nabiști și Vuillard, iată dubla sorginte a unor aspecte din pictura sa, dar nu și cele mai caracteristice. Faptul de a fi fost un pictor al vieții moderne se datorește circumstanțelor epocii și spiritului său malicios. A observat cu o ironie surîzătoare oamenii, animalele și lucrurile. I-au plăcut peisajele înfrunzite ca niște tapiserii de Beauvais, a iubit Parisul, valea Senei, interioarele vesele, carnațiile aurii. Pretextul lighianelor și al vanelor utilizat de Degas în atelier pentru căutări savante de mișcări și de forme, Bonnard îl utilizează în scopul delectării, lucrînd aproape întotdeauna din memorie, călăuzit fiind de un instinct delicat al grației feminine și al culorii. Culoare subtilă, sclipitoare și accentuată prin acele schimbări de valori de care se folosește cu un fel de măiestrie, fără să țină seamă de perspectiva aeriană, în beneficiul adevărului subiectiv pretins de redarea senzației, așa cum i se impunea ea, în mod irezistibil.

O caracteristică a acestei arte libere și spontane este aceea că evadează, jucîndu-se parcă, dintr-o realitate de care nu se poate lipsi. Elimină tot ce e proză, nepăstrînd decât aparența și emoția, traduse într-un limbaj propriu și exclusiv pictural... Aceste intimități ale lui Bonnard, aceste femei tinere care visează, se piaptănă, se dezbracă, care cos, citesc, aceste femei cu torsul fragil și coapse trandafirii care se dichisesc, toate sînt impregnate de tandrețe, de optimism și — să rostim cuvîntul — de poezie.

MAURICE DENIS, 1943

El vede complex, ca și impresioniștii. Nu sacrifică nimic din ce i se oferă, reacționează la cea mai mică tresărire a acestui mare vălmășag de lumini și de forme. Dar, în loc de a-și găsi stimulentele într-o supunere fără margini, îl stăpînește. Nu mai e orbit de o lume implacabil de evidentă. Paralel, el inventează un vălmășag de lumini și forme într-alt fel eroic, unde culorile și formele transpuse reconstruiesc o realitate

echivalentă tot atât de bogată și de complexă. Însă Bonnard e cel ce conduce, și nicidecum natura.

Prizonieri ai unei logici realiste a formei și a culorii. impresionistii uitaseră for-

Prizonieri ai unei logici realiste a formei și a culorii, impresionisții uitaseră forma amplă, acele « mari încastări » despre care vorbea Delacroix. Erau în culmea fericiții atunci când se loveau de mîile de capcane ce ni le întinde forma cotidiană, atunci când se pierdeau în mîile de fațete ale luminii. Însă din aceste mii de accidente au făcut aracori, dacă aș îndrăzni să forțez comparația, o frumoașă catastrofă colorată.

Încă de la debuturile lui, Bonnard regăsește grandoearea. Forfota de impresii de la care pornește se organizează în direcții precise, în dimensiuni mari de culoare. Intocmai unor celule vii în jurul unui nucleu, forma se adună, se deschide spontan, se precizează; din conținutul ei mișcător, disponibil, se zămislesc alte forme secundare. Astfel, printr-o progresie lentă, el reformează un univers unde fiecă atom este recreat cu luare-aminte. Totul e nou aici, arbitrar ca în prima zi, dar la capătul acestei mari aventuri regăsim concretul. Un concret pe care-l poate restringe, multiplica, diversifica după voie, fără a risca să cadă în naturalism: între timp a avut loc «transsubstanțializarea».

Este prima etapă a cuceririlor sale. Cea de a doua se petrece în timp, vreau să spun că de-a lungul carierei lui, transpunerea formei și a culorii se face mai liberă, se desăvârșește, jocul se amplifică.

Acasta concentrație, aceasta puritate progresivă a mijloacelor, efortul de depășire a concretului, este ceea ce am convenit să numim abstractizare...

Opera lui Bonnard și-a împlinit ciclul. Despre câți pictori s-ar putea afirma același lucru? Operele sale recente ne oferă exemplul unui concret regăsit dincolo de abstract (un «supra-naturalism», spunea Delacroix), o concepție totală a spațiului-culoare, ce-i călăuzește pictura pe făgașul cel mai larg și mai autentic posibil. Aceste probleme rămân cel mai frumos risc ce-l poate înfrunta tânăra pictură contemporană.

JEAN BAZAINE, 1944



Fernie cu umbrela

Îl găsim pe Bonnard în simbolism și în impresionism. Însă să ne socotim caracterul aventuros al spiritului său. Acest mare singuratic, chiar dacă nu s-a lăsat niciodată sedus, n-a ignorat nici una din căutările contemporane. Vă închipuiți cumva că Picasso i-a fost indiferent? Ne-am putea juca de-a opune pe Bonnard lui Matisse! Ar fi foarte superficial cel ce ar afirma că între acești doi pictori ai noștri, cei mai mari, nu au existat tainice dialoguri. Încă de pe vremea colaborării la *Revue Blanche*, Bonnard dovedește o perspicacitate cu totul deosebită. Ce altceva a reținut el din teoriile și afirmațiile nabiștilor, decât o anumită concepție despre artă sa, o anumită

concepție despre tablou? Prietenii lui aspirau pe atunci la stîngăciile iconarilor și la hieratismul primitivilor. Ei căutau naivitatea, dar numai el singur o poseda; căutau neîndemînarea, dar numai el avea destul geniu pentru a fi neîndemînat, destulă clarviziune pentru a păstra stîngăciile unui geniu...

În general refuzăm să vedem în Bonnard un maestru clasic, iar roadele talentului și ale fanteziei sale sînt apreciate drept niște monștri frumoși și malițioși. Foarte bine. Trebuie totuși să notăm că Bonnard, în ciuda tonului său modest, își concepe lucrările la fel ca maeștrii de odinioară și că, departe de a ne oferi doar fragmente detașate din niște vaste decorații, sau poșade pretențioase, creează — după cum singur spune — *tablouri*: totul concurează pentru a exprima aceeași emoție, pentru a suscita aceeași atmosferă.

Harul suprem, dar netransmisibil al lui Bonnard este, în egală măsură cu geniul său inventiv, acea dragoste de viață pe care nimic nu o poate stinge, doborî ori atenua. Dragostea aceasta, inocentă și totodată imorală, nu rezistă în fața forțelor conjugate pentru a o micșora, decît în sufletul artiștilor de excepție. Ea se confundă cu harul poetic care transfigurează totul, cu veșnica tinerețe bogată în miracole, cu pasiunea pentru o anumită frumusețe, intensă dar fără patetism, familiară și surprinzătoare, pe care singur Bonnard o poate descoperi în spectacolul lumii. E dragostea de viață care se înfrățește cu « bucuria desăvîrșită » a Sfîntului din Assisi; ea implică un anumit eroism în renunțare, și o inepuizabilă forță. Dar nu i s-a imputat oare lui Bonnard tocmai această bucurie? A fost învinuit că pare « să nu fi cunoscut niciodată suferința ». Dar pictura este o artă a bucuriei: nu trebuie ea oare să fie o sărbătoare pentru ochi? Poate că timpul va conferi operei lui Bonnard un parfum nostalgic pe care astăzi încă nu-l putem descoperi.

JACQUES DE LAPRADE, 1945

Această resurecție a nuanței, fără de care cea mai bine diversificată suprafață colorată riscă să pară rece și dogmatică, lui Bonnard i-o datorăm, căci pentru a ne demonstra mai limpede că un pictor, cu cît este mai econom cu planurile cu atît trebuie să fie mai darnic în privința finețelor de detaliu, el s-a făcut de cîtiva ani încoace născocitorul unor extraordinare subtilități cromatice. La nici un alt pictor nu întîlnim o asemenea înverșunare de a distruge tonul local, dar nici nu găsim altundeva simfonii colorate atît de viguroase și de seducătoare. Era nevoie ca lecția să fie înțeleasă; nu erau oare prea mulți pictori înainte de război care se mulțumeau cu un joc decorativ de « culori într-o anumită ordine asamblate »? Tocmai pentru a umple o lacună — cu atîta furie facilă denunțată de critică — s-au îndreptat ochii atîtor pictori tineri spre mirificul înaintaș.

Bonnard corectează cu somptuozitate un viciu al artei moderne: fără a compromite gustul pentru monumental care este cea mai evidentă cucerire a cubismului, el introduce în arhitectura simplă a tabloului tot farmecul intimității. Grație lui, spectatorul trece, fără să-și dea seama, de la plăcerile materiale și parcă burgheze, la neliniști metafizice. Căci există în aceste construcții plastice o asemenea proporție de arbitrar, o asemenea forță de abstractizare, încît sensibilitatea amatorului, pe de o parte copleșită de profuziunea detaliilor succulente, este iritată pe de altă parte de contactul cu acest compartimentaj întotdeauna neașteptat, uneori atît de îngrijorător încît avem un moment de cumpănă pînă să ne lămurim dacă tabloul este așezat drept ori răsturnat. Arareori s-a întîmplat ca un pictor să împărtășească în felul acesta confidentului său, amatorul, fiorul ce-l cuprinde ori de cîte ori își îndreaptă privirea asupra universului...

Căci acest călător în jurul casei sale, care în fiecare zi făcea lungi plimbări pe aceleași cărări, nu vedea niciodată aceleași lucruri; obiectele sînt identice poate, dar dispoziția sufletească a pictorului, diferită de cea din ajun, determină între ele raporturi mereu noi. Mai este în plus și acea rază de soare, niciodată căzînd în același loc, ce transformă obiectele pînă cînd le face de nerecunoscut sau le înșiră unul cîte unul după ce le-a pulverizat sub loviturile ei redutabile.

Un erou al sincerității, iată ce e Bonnard: era strașnic nevoie de un asemenea maestru într-o epocă (oh! critică de artă mic burgheză, parcă aș repeta formulele tale) în care talentul se mulțumea prea adeseori cu o teorie unică și cu subiecte ce nu ieșeau uneori din banalitate decît prin îndemînarea manuală din plin cheltuită, dar unde amatorul nu era niciodată confidentul unei emoții vizuale. Și cîte n-am văzut dintr-aceste naturi

moarte compuse din obiecte mereu aceleași, grupate laborios în vederea unui echilibru foarte evident — și mereu reluate!...

Descoperirea sa e la fel de radicală ca și a impresioniștilor; la fel ca și ei, se ridică pe de-a-ntregul împotriva oricărui fel de academism, adică împotriva regulilor învățate, și mai ales împotriva maniei burgheze de a regăsi în cutare operă recentă imaginea cutărei opere istorice îngropată cu mai mult sau mai puțină pompă...

Este de dorit ca sensul bonnardian al punerii în pagină să fie de asemenea înțeles. Întocmai ca Degas — dar cu un mai autentic talent de colorist —, el știe să obțină un tablou închis printr-o prezentare deschisă părăind a scoate afară din cadru o bună parte din obiecte. Cât de departe sîntem de echilibrul clasic în genul lui Lorrain ale cărui peisaje, veșnic înghesuite între un copac în evantai și o arhitectură, au servit veacuri de-a rîndul drept model artizanilor «peisajului compus». *Compoziție*: iată unul din puținele cuvinte scăpate în cursul unui interviu de acest pictor hîtru, zgîrcit la vorbă, spre uimirea cititorilor revistei «*Comoedia*». Erau foarte mulți aceia care îndrăgeau în el pe pictorul de anecdote, pe parizianul subțire ferindu-se a lua în serios vocabulele eroice. Dar iată-l preținzînd că fără compoziție nu există nimic! Însă echilibrul impus de acest termen, organizarea analogiilor, nu este deloc ceea ce își închipuie un înfumurat profesor de la Bele-arte: este ca o imobilizare a unui minut suprem (și simbolic) în care se pregătește un dezastru; totul se va răsturna precum în acea natură moartă cu piersici, alungate în fundul tabloului. Încărcătura amenință să se răstoarne dar un zeu tutelar va restabili echilibrul punînd mîna pe marginea opusă a mesei, lăsînd acolo și amprenta a patru degete de aur. Peisajul nu va fi o pompoasă prezentare, după un ritm prevăzut, a mării, a cerului, a copacilor și a colinelor, ci o potecă ducînd spre mare — afară dacă nu ajunge în înaltul cerului, și din acest cer iluzoriu un nor va zbucni intempestiv ca un foc de armă. Nu, în fața unui peisaj pictorul nostru nu regăsește viziunea unui Lorrain, ci mai degrabă pe aceea a lui Bruegel, care, părăsind legendele istorice, a știut să dea, prin deformare, un aspect legendar tuturor personajelor și decorurilor sale. Clădirile oribile pe care «progresul» le presară în peisajul rural, stilul Riviera al vilelor opulente, mobilele din pitch-pin ale celei de a treia Republici, celuloidul, ripolinul și nichelul vremurilor noastre, sclipitoarele ustensile de toaletă, tot ceea ce instinctul nostru ne face să izgonim ca fiind efectiv prea străine de universul pictural, îl solicită pe Bonnard în fiecare clipă, nicidecum prin materia lor, dar prin mirajele al căror teatru sînt, prin reflexul care le glorifică, ori prin tușa de lumină, aceea chiar care aureolează chipul pictorului și care le dă duh. În plus, ele se așază într-o ordine imprevizibilă și, beneficiind de perspective inedite, pot forma un decor surprinzător. Veșnic «uimit și încîntat», Bonnard înregistrează neconținut raporturile fără precedent ce-i vor reveni în minte într-o zi sau alta. Își va aminti însă frecvent de fenomenul providențial prin care eclerajul contopește două obiecte într-unul singur dacă sînt prea mici, ori le împarte în mai multe, dacă sînt prea mari. Dincolo de obiectul anecdotic, pictorul descoperă elementul plastic și acordul lui cu elementul învecinat. Astfel roșul tomatelor, apropiat de cel al milieului, îi va furniza pretextul unei suprafețe purpurii ce va împărți tabloul în două zone pe diagonală, în timp ce fața de masă albă va beneficia de irizarea clară a farfuriilor puse deasupra. Căci compoziția lui Bonnard se operează mai ales prin culoare; și nu se reduce doar la o schiță desenată. Pînzele pictorilor care accentuează sculpturalitatea formelor își oferă întregul lor conținut prin intermediul reproducerii fotografice, cele ale coloriştilor își pierd orice sens cînd sînt reduse la alb negru, căci la aceștia «valorile» nu dau ascultare desenului, ci unor necesități de echilibru străine de obiect...

Cu o știință incomparabilă, Bonnard alterează sistematic raporturile, răstoarnă ordinea valorilor. Putem spune că tehnica sa — ca și a celor mai mulți dintre marii colorişti moderni — constă în nivelarea suprafeței înlocuind prin tonuri egale, calde și reci, valorile contrastante ce ni le oferă natura. Astfel modeleul și clar-obscurul clasic fac loc unei demitente vibrînd de o lumină tainică, umbrele răspîndite aproape pe tot modelul fiind localizate în cîteva puncte alese. Punctele acestea sînt uneori în așa fel plasate încît par să dezechilibreze compoziția. Regăsim în acest procedeu particularitățile subliniate mai sus, privitor la punerea în pagină. Și aici se pune problema de a da pînzei o viață cît mai intensă prin dinamismul rezultînd din instabilitatea ce parvine ca prin minune să se imobilizeze.

Bonnard a fost o vreme singurul erou al acelor burghezi timorați, speriați de îndrăznelile unui Matisse sau ale unui Picasso. Sfios și ținându-se parcă în umbră (era cel mai modest om din lume), el părea a consimți să treacă pe planul al doilea, cedînd primul loc marilor tenori ai revoluției picturale. Îmi amintea de Corot, care, după cum singur spunea, cînta precum pitulicea, mica lui melodie resemnată, la umbra lui Delacroix, acest uriaș stejar. Dar iată că visătoarele figuri ale micului Corot se echilibrează astăzi cu fastuoasele tablouri ale pictorului Cruciaților. Nu este vorba de o inechitate față de acesta, ci de echitate față de Corot. Specialiștii sedii au atras asupra-le atenția și glosele criticilor în detrimentul lui Bonnard. Într-o penumbră aeriană, pictorul vieții banale continua să studieze resursele culorilor pure, nesinchisindu-se dacă era trecut în fruntea ori în coada novatorilor.

ANDRÉ LHOTE, 1945

Cea de a treia etapă mi se pare a fi și ultima și cea mai bună. Ne împacă din nou cu Bonnard. Ne face să avem față de opera lui aceeași exigență pe care el însuși a știut să și-o impună: *Am unele rezultate satisfăcătoare după doi ani de strădanie*, îi scria el lui George Besson în timpul războiului (avea șaptezeci și cinci de ani), *și tot mai am de învățat și de înțeles*. Căci Bonnard n-a încetat nici să lucreze, nici să caute și nici să crească. Acel Bonnard care ne prinde în mreje, care ne farmecă și ne irită, acel Bonnard care ne face să ne gîndim (poate cam mult) la Jean de Tinan și la Jules Renard, acel Bonnard care este un « prețios » (în sensul cel mai puțin prețios al cuvîntului) se dezvoltă, se împlinește, se desăvîrșește treptat. Gentilețea lui ironică devine generozitate senină, grația forță lirică, maliția inteligență suverană. În expoziția de la Orangerie, acum cinci ani, dezvoltarea operei lui Bonnard era vădită: este de fapt o escaladă, o ascensiune. Cucerirea grandorii se înfăptuiește nu numai pe planul interior dar și pe cel material. *Unele frumuseți din natură*, nota artistul în carnetele sale, *sînt traductibile numai în format mare*. Cred că Bonnard n-a făcut nimic mai frumos decît, de pildă, acel vast peisaj de la Cannel, din 1945 (0,94×1,25m). Universul care se « descompunea » voluptuos în analiza ironică a peisajelor de odinioară, îl vedem acum reconstruindu-se în fața noastră, amplificîndu-se, căpătînd dimensiunile morale și fizice ale capodoperei absolute. *Au studiat norii*, scria Flaubert despre Bouvard și Pécuchet. *Formele se schimbau înainte ca ei să le fi găsit un nume*. Bonnard a găsit numele și a cucerit în mod definitiv, la șaptezeci și cinci de ani, geniul la care întreaga sa operă, vreme de cincizeci de ani, face o încîntătoare aluzie.

Și atunci cînd am evaluat măiestria lui Bonnard, opera sa a dobîndit o lumină nouă. El declara odată: *Există o formulă care se potrivește de minune picturii: multe minciuni mici pentru un adevăr mare*. Tot ceea ce fermeca și decepționa își află sensul veritabil și, de acum înainte, entuziasmează și satisface pe deplin. Vicleșugurile hazoase devin firești, sacrificiul constant făcut spontaneității apare ca un calcul foarte rațional și gîndit. Bonnard își capătă adevărata importanță și locul printre cei mai mari.

CLAUDE ROY, 1956

Toată estetica lui se rezumă la libertatea ce o lasă imaginației. Spontaneitatea, care urmează capriciile viziunii, îi inspiră disonanțele cele mai îndrăznețe, cele mai neprevăzute, o inegalabilă știință a « pasajelor » și acele savuroase « incorectitudini multiple » pe care i le-a reproșat critica. Atunci cînd pictează, culorile par să-i zbughiască din mîna precum acele basmale multicolore din mîneca prestidigitatorului. Un spațiu nou se naște din raportul surprinzător al culorilor celor mai calde, celor mai prețioase, însă un spațiu nedefinit evocînd hoinărelile cele mai neînfrîmate. . . .

În exprimarea senzației, Bonnard va merge mai departe decît orișicare dintre impresionisti, inclusiv Cézanne și Renoir. Cu Bonnard pictura ajunge la o intensitate de abstractizare nemaîntîlnită pînă atunci în cultul « picturii-picturi ». La rîndul lui a realizat fraza lui Monet ce caracterizează atît de bine impresionismul: « a picta precum pasărea cîntă », însă ca una dintr-acele păsări în felul privighetorii, necîntînd niciodată aceeași ritornelă, dar multiplicînd variațiile cromatice pînă ce sunetele se pierd în desîșul pădurii. Este ceea ce s-a întîmplat în marile compoziții ale lui Bonnard, care n-au rezistat întotdeauna pe perete după normele riguroase ale compoziției decorative, ci dimpotrivă l-au « nemărginit » în mod delectabil, la nesfîrșit, așa cum făceau sub cupolele lor cerurile azurii și ametoitoare ale lui Tiepolo.

Bonnard a afirmat că arta lui se situa între intimism și decorație. Pronunțînd cuvîntul «decorație», artistul a dat acestui termen sensul cel mai exact. Apărătorii Academismului au încercat să umilească unele tentative ale picturii moderne calificîndu-le drept «decorative». Se atribuie cuvîntului decorație sensul pejorativ de ornament, ori de podoabă, de înfrumusețare, practici considerate pe bună dreptate gratuite și lipsite de orice semnificație plastică. Însă faptul că marii pictori n-au respins niciodată termenul de «decorație», ci dimpotrivă — și Bonnard n-a fost nici primul care a subliniat acest lucru, și nu va fi nici ultimul —, arată că artiștii nu s-au opus să considere pictura în acest scop. Bonnard va aspira să ajungă la marea tradiție decorativă a renaștîștilor. Pentru el problema nu va fi de a ornamenta un perete, ci de a-l organiza plastic în funcție de o suprafață dată. Și intenția este de-a dreptul clasică. Pe de altă parte, vorbind despre intimism și decorație, Bonnard a vrut să delimiteze cele două forme ale activității sale: cea a pictorului de șevalet care caută să exprime senzații profunde a căror concentrație să le intensifice bogăția; și cea a decoratorului a căruia viziune amplă preferă suprafețele mari unde libertatea imaginației să se poată desfășura într-un spațiu pe măsura sa.

MAURICE RAYNAL, 1958

În multe din picturile lui Bonnard întîlnim un mod ciudat și foarte inventiv de rezolvare, semănînd cu un joc de-a v-ați ascunselea, în privința a ceea ce e important să fie văzut. Privindu-i în repetate rînduri opera, ai senzația unei viziuni, ca și cum ceva socotit a fi un element decorativ «abstract» se preschimbă în figuri omenești sau în animale, uneori numai după o îndelungă cercetare. Procesul nu trebuie confundat cu tehnica dublei imagini în care una sau mai multe figuri se metamorfozează brusc într-altele cu identități diferite. Bonnard joacă mai degrabă un joc extrem de subtil de travestire, în care figurile sau obiectele, o dată găsite, nu mai dispar păstrîndu-și neștirbite caracteristicile proprii. Sînt, de pildă, foarte multe interioare de Bonnard la care trebuie să te uiți de mai multe ori înainte de a putea fi sigur cîte persoane se află în încăpere. Lumina este în mod uniform transparentă; unele figuri sînt imediat vizibile pe cînd altele sînt ca niște fantome ireale, căroro numai în ultimul moment li s-ar fi permis să se furișeze între granițele compoziției.

Ca peisagist Bonnard a reușit, cred, mult mai bine atunci cînd a lucrat în formate modeste. Enorme panouri cu peisaje panoramice reprezentînd cîmpii sau marea, oricît de strălucitoare ar fi unele fragmente, denotă o oarecare goliciune și supradimensionare. Ar fi posibil ca Bonnard să fi fost conștient de acest lucru și să fi încercat să înviorizeze asemenea tablouri prin aluzii mitologice sau alegorice, poate urmînd pilda lui Maurice Denis din ultima perioadă, sau a lui Roussel, cumnatul lui Vuillard. Remediul nu a fost întotdeauna eficient. Bonnard îmi pare să fi fost mai sigur de el ca peisagist atunci cînd a putut porni de la un sens al închiderii, ca și cînd grădina ar fi fost văzută printr-o ușă deschisă. Dacă este așa, faptul apare ciudat, căci capacitatea lui Bonnard de concentrare și de limitare a viziunii era miraculoasă.

JAMES THRALL SOBY, 1964

Reprezentarea a ceea ce vede este, efectiv, specială și uneori pare a deforma aparențele: este totuși o interpretare fidelă a ceea ce înregistrează ochiul său. Dacă Bonnard pictează un nud și observă chipul modelului stînd în picioare lîngă el, corpul se prelinge parcă sub ochii lui, se alungește: va indica această alungire. Atunci cînd pictează un copil la masă, privirea lui se pleacă asupra mesei servite; și farfuria cu fructe, atunci cînd raza vizuală cade vertical, pare rotundă: astfel o și arată. Bonnard pictează ce vede, fără să-i pese prea mult de convențiile perspectivei. Viziunea aceasta amintește de a primitivilor. Cîteodată e sorginta unor naivități; dar ea constituie și puterea magică ce-i permite să plăsmuiască o lume după fantezia lui. Dacă falsifică întrucîtva vreo proporție sau dacă deranjează vreo perspectivă, desenul este atît de viu încît de cele mai multe ori le justifică. Și în privința culorii ignorează convențiile; obligatorie este doar menținerea echilibrului, păstrarea proporțiilor optime între desen și culoare care asigură unitatea tabloului, și asta reușește pe deplin.

În tonurile lui aflăm toate îndrăznelile. Îi depășește pe impresioniști cu care se întîlnise deja în felul de a transcrie lumina. În timp ce ei imitau culorile realității, Bonnard e capabil să le transpună în întregime. El uită tonul obiectelor și creează o lume nouă în care umbrele pot fi aurii, norii roșii, marea verde și frunzișul roz. Dealtfel, în egală măsură poate să țină cu tot dinadinsul să păstreze coloritul original; îi este suficient atunci

să facă să joace în jur câteva acorduri neașteptate, pentru a da ansamblului o sonoritate nouă. Totul e dens în acest concert; dacă suprimi o melodie, dacă ascunzi o culoare, armonia se stinge. În această iradiație, cele mai umile obiecte capătă o valoare de juvaer — un pahar are transparente de cristal, o simplă farfurie prezintă reflexe de smalt. Fructele, biscuiții, pâinea chiar, sînt ofrande de care nu îndrăznim să ne atingem...

Bonnard nu vrea să rețină decît farmecul vieții și acea lumină stranie pe care o vede scaldînd toate aparențele. El transfigurează lumea exterioară. Mai mult decît obiectul pe care-l observă, arată emoția ce o resimte observîndu-l; asupra ființelor și lucrurilor el își proiectează viața interioară, sensibilitatea și imaginația lui. În ajunul expoziției deschise în 1933 la Braun și Bernheim, artistul îi mărturisea lui Pierre Courthion: *Cred că atunci cînd ești tînăr, te entuziasmează obiectul, lumea exterioară; te ambalezi. Mai tîrziu e ceva lăuntric, nevoia de a exprima o emoție e ceea ce îl îndeamnă pe pictor să aleagă un punct de plecare sau altul, o formă sau alta...*

Bonnard va fi fost pururi independent. A pictat lumea așa cum a văzut-o, singura lui grijă fiind de a-și exprima emoția. A fost slujit de gustul său, de o extremă vivacitate a spiritului, care în orice împrejurare îl făcea să sesizeze esențialul; de savantul amestec lăuntric, făcut din fantezie și rațiune, din îndrăzneală și prudență, din entuziasm și rigoare. A găsit în natură hrana lui de pictor, puterea, dar și visul său. Frunzișul din grădină, fluviul străbătînd cîmpia, fructele de pe servanță, după ce le-am văzut pictate de Bonnard nu le mai vedem chiar cu aceeași ochi ca înainte; ușa întredeschisă spre odaie, o femeie făcîndu-și toaleta, cîțiva trandafiri pe șemineu, și iată o întregă fericire la care năzuisem și care există acolo, prin grația desenului și magia culorii. Prin simțul misterului îmbinat cu un sentiment foarte uman al realului, Bonnard este în tradiția lui Chardin. Se trage în linie directă din Corot, pictorul emoției. Unul dintre cei mai mari colorişti ai tuturor timpurilor, el a glorificat — dincolo de impresionişti — bucuria ce o trăia privind lumea. Arta lui vine din natură; are savoarea unui fruct. Opera sa este un imn adus vieții, la fel ca și umila floare de cîmp pe care o cîntă.

ANTOINE TERRASSE, 1964

Generația lui Bonnard, precedînd-o pe cea din care avea să iasă cubismul, începea să fie preocupată de a reda tabloului o structură voită și, fără să cadă în geometrizarea rigidă ce o va propune cubismul, încerca să stabilească o armătură, să lase să se întrevadă o afirmare conștientă în compoziție, mai curînd decît să accepte armonia riscată a observației directe.

Îl vom simți pe Bonnard de mai multe ori în decursul vieții ispitit de nevoia de ordine; însă caracterul său care refuză orice fel de afectare îl împiedică să dea o aparență sistematică acestei aspirații. Dacă în multe cazuri deslușim ușor schema geometrică pe care se sprijină pentru a organiza distribuirea diferitelor elemente din tablou, ea este întotdeauna camuflată și nu se dezvăluie decît celui ce vrea să o descopere. Ea aparține realității; e constituită din rama oglinzii, din ancadramentul ușii, buiandrugul ferestrei, tăblia mesei, ce împart suprafața în vaste dreptunghiuri. Se întîmplă chiar ca o linie orizontală să bareze cu brutalitate tabloul de la un capăt la altul, această linie putînd fi orizontul îndepărtat al mării, pervazul unui geam ori muchia unei oglinzi. În acest caz nu sînt numai niște dreptunghiuri reciproc imbricate, ci și benzi orizontale suprapuse în zone paralele.

Alteori iarăși, pentru a înviora sau pentru a rupe monotonia acestui ritm, Bonnard adaugă marile diagonale ce le formează o ușă sau o fereastră deschise. Liniile drepte compunînd geometria își mlădiază rigiditatea prin materia picturală: Bonnard ascunde geometria, dar o utilizează. Această rigoare camuflată redă stabilitate libertăților ce și le îngăduie cu spațiul, dacă nu ar fi decît prin felul cum descentrează subiectul principal al tabloului (personaj, obiect sau arbore) unde se poate vedea o altă manifestare a influenței japoneze, cu consecințe analoage constatate la Degas și Lautrec.

Gustul pentru contraste, rezultat al armonioasei interferențe a planurilor, îl face să schimbe dimensiunile, proporțiile pînzelor, și nu e de crezut că această stare de lucruri s-ar datora hazardului. Atunci cînd a primit comanda decorării unui panou pentru foaierul teatrului din Palatul Chaillot, Bonnard a declarat fără înconjur: *mi s-a dat un pătrat, am reușit să-l distrug*, ceea ce dovedește voința lui de a nu se lăsa stăpînit de o geometrie exterioară.

Se pare dealtfel că Bonnard simțea o anumită plăcere în a lua în răspăr dificultățile în această direcție, și chiar în a le suscita prin folosirea unor pânze de dimensiuni insolite, foarte late ori foarte lungi, cum sînt acele foi de paravan din care avem cîteva exemple în opera lui. Alteori, pe pânze de dimenisuni normale, construiește un compartimentaj împărțind compoziția în pătrate sau dreptunghiuri de diferite mărimi, cu subiecte aproape independente unul de altul, reușind apoi, după efectuarea segmentării, să redea unitate întregului, și aceasta nu numai prin sentimentul ce se degajează, dar și prin raporturile ce se stabilesc între diferitele zone.

Asemenea subterfugii geometrice duc la o organizare personală a spațiului, dar nu în vederea unor efecte de perspectivă ce ar putea distruge unitatea suprafeței. Trebuie să se pornească așadar de la concepția unei structuri geometrice, disimulată și totuși perceptibilă, pentru a explica ce este perspectiva în opera lui Bonnard, și pentru a-i înțelege originalitatea . . .

După cum am spus, în compoziții el acceptă adeseori o dominantă de linii orizontale și astfel ordonează, ritmează ansamblul printr-o serie de benzi paralele dispuse în fața privitorului. Atunci cînd intervin liniile oblice — și uneori intervin cu o violență afectată — nu este nicidecum pentru a marca raportul de distanțe dintre planuri, ci dimpotrivă pentru a le apropia, pentru a le strînge. În loc să-l amplifice, Bonnard telescopează spațiul într-atît încît îi suprimă orice aparență de relief, însă numai cît să nu izoleze niciodată motivul de ceea ce îl înconjoară. Suprimarea reliefului nu duce, ca în stampele japoneze, la suprafețe plane și unicolore. Universul restrîns al lui Bonnard nu este imobilizat, stratificat prin cristalizarea aerului, așa cum apare la artiștii din Extremul-Orient. Dinpotrivă, freamătă de viață prin faptul concentrării unor infinite vibrații, asemenea unui zumzet de albine într-un stup. Forma nu depinde de conturul obiectului, așa cum în general ne învață pictura noastră tradițională, nici de relieful lui, ci de radiația lui luminoasă.

În această concentrare, depărtările venind spre noi se inserează în ceea ce este aproape, iar orizontul în loc să aereze structura unui peisaj, o închide printr-un ecran colorat, în același timp subțire și de netrecut, mobil și opac. Voința foarte evidentă de a reduce cît se poate de mult spațiul este dovedită prin felul cum folosește ferestrele și mai cu seamă oglinzile. În ambele cazuri jocul constă în a alătura și a opune două planuri care în realitate sînt net diferențiate, în scopul de a creea în tablou rupturi care să diversifice raporturile. Or, într-o pînză de Bonnard, o fereastră deschisă nu constituie în sine o spărtură în mijlocul primplanului; ea nu îndeamnă privirea să treacă dincolo de imediat, ci dimpotrivă apropie acel dincolo pentru a încerca să-l acorde, să-l lege de imediat.

La Bonnard, senzația de absorbție a spațiului este încă și mai perceptibilă prin folosirea frecventă a oglinzilor. Dacă ne gîndim la tabloul lui Manet *Le Bar des Folies Bergère*, sau la cel al lui Van Eyck, *Dublul portret al soților Arnolfini*, ca să ne referim la două exemple celebre de reprezentare în oglindă, vedem cum aceștia introduc într-un spațiu închis dimensiuni noi ce prelungesc și chiar multiplică distanțele, ca și cum ar voi să dea impresia de infinit. Bonnard ajunge la rezultatul exact opus: oglinda îi servește ca să închidă complet lumea asupra privitorului, ne mai îngăduind imaginației lui să dispună de golul domnind în spatele ei. Golul acesta este în mod implacabil umplut, concentrat în cadrul oglinzii, incorporat în tablou, fără vreo posibilitate să scape de acolo, iar privitorul este în mod obligatoriu înglobat în centrul unei lumi mișcătoare și fără de ieșire. Strînsa imbricație a planurilor, fără contururi în jurul formelor, fără linii pierzîndu-se în depărtări, fără modeleuri prin umbre, nu produce totuși nici o confuzie; o anumită ierarhie a valorilor spațiale este efectiv menținută între elementele tabloului, ierarhie creată prin dimensiunile relative ale acestor elemente. Primele planuri capătă atunci, de cele mai multe ori, proporții enorme în comparație cu ceea ce vine imediat îndărătul lor. Astfel Bonnard parvine să restabilească o ordine notabilă, care ritmează extrema complexitate a zonelor ce compun spațiul său și face veridic ceea ce, fără de asta, nu ar fi. De multe ori, pentru a afirma întîietatea primplanului, Bonnard adoptă o perspectivă redresată prin transformarea planului orizontal într-unul vertical. De pildă, în unele naturi moarte ori în scene de interior, înfățișează o masă a cărei tăblie ocupă întreaga suprafață a tabloului, împingîndu-și personajele în extremitatea de sus a pînzei ca niște simple accesorii.

... în 1913 când a fost pictată *Sufrageria* (il. 25), multe din revoluțiile de la începutul veacului fuseseră deja îndeplinite. Fovismul cu arbitrarea și expresiva lui culoare și cubismul cu reorganizarea spațiului pictural al Renașterii, câștigaseră primele lor victorii importante. Pretutindeni pictura se angaja temeinic pe calea abstracționismului, a expresionismului sau a fanteziei în diverse forme. Bonnard își dădea bine seama de ceea ce se petrecea în jurul lui, dar se mulțumea să urmeze o cale proprie. Deoarece în mod frecvent nu-și data lucrările și pentru că stilul său o dată constituit a rămas atât de consecvent, de multe ori este greu să-i plasezi cu exactitate lucrările în anii respectivi. *Sufrageria spre grădină*, pictată probabil la începutul anilor 30 este foarte apropiată de versiunea din 1913. În amîndouă există dovezi că Bonnard privise îndeaproape tablourile cubiștilor și ale fovilor, mai cu seamă ale lui Matisse — care a fost un fidel admirator al lui Bonnard — și că a luat ce a vrut din noile direcții, fără să-și schimbe nici un moment atitudinea fundamentală. La fel ca și experimentalistii, Bonnard n-a pictat nemișlocit după motiv. Îi erau suficiente cîteva trăsături de pensulă pentru a-și face notațiile de culoare și de organizare. Treptat, din aceste notații — de multe ori după o bună bucată de vreme și într-o ambianță diferită — concepția sa ieșea la iveală, bazată pe aceeași priveliște, dar schimbată și modificată în nenumărate feluri, semănînd mult cu modul în care Picasso a putut transforma o natură moartă într-o grilă cubistă. În lucrările tîrzii cum sînt *Natură moartă (Colț de masă)*, (il. 48) ori *Autoportret*, culoarea lui Bonnard este cîteodată mai viguroasă și independentă într-o manieră expresionistă. Spațiul picturii e contractat și formele sînt distorsionate, însă viziunea de bază a rămas consecventă. Ceea ce este uimitor în pictura lui Bonnard, oricît de redusă ne-ar putea părea aria lui de inspirație, este înaltul nivel pe care a reușit să-l păstreze vreme de peste cincizeci de ani.

H.H. ARNASON, 1969

Este una din cele mai pure capodopere realizate de Bonnard și poate cea mai pură din toată arta franceză a acestui veac (*Nud în baie*, 1937, il. 56)

Nu m-aș încumeta să mă mai apuc de un motiv atît de dificil. Nu izbutesc să fac să reiasă ceea ce vreau. Muncesc la el de șase luni, și mai am de lucru încă pentru alte cîteva luni. Totuși Bonnard a tratat această temă de mai multe ori, în diversele versiuni pe care le știm, din 1925 și pînă în 1938, reluînd adesea perspectiva insolită în care oglinda, frecvent folosită de el în scenele de baie, era culcată aproape pe orizontală. Pătrundem astfel ca prin efracție în intimitatea acestei scene familiare și fantastice totodată, episod obișnuit în igiena noastră modernă, dar și capitol neașteptat dintr-o Mie și Una de Nopti.

Fiindcă nu numai perspectiva devine insolită aici. Se întîmplă același lucru cu mediul: cu uleiul ce capătă transparențe de acuarelă. Cu trupurile: cu acel nud care și-a pierdut orice pondere și consistență, ne mai fiind altceva decît o umbră mov și plutitoare dizolvîndu-se parcă în apă.

Armonia principală, bazată pe albastru și galben, e întreruptă prin două suprafețe albe — partea laterală a căzii de baie și triunghiul în diagonală al unui covoraș de baie —, cît și prin două accente de un roșu aprins, figurînd, împotriva verosimilului, umbra purtată a picioarelor căzii.

Acest acord de azur și galben ar putea aminti de Vermeer; un Vermeer a cărui concentrație și calm le-ar avea efectiv, preocupat fiind ca și el să surprindă ceea ce este comun clipei și eternității. Dar la Bonnard intensitatea este complet alta, după cum complet alta este și lumina. *În lumina Sudului*, spune el, *totul se luminează și pictura e plină de vibrație. Duceți tabloul la Paris, albastrurile devin cenușii. Văzute de la distanță, aceste albastri devin și ele cenușii. Există așadar în pictură o necesitate: aceea de a ridica tonul. Primitivii știau deja acest lucru atunci cînd au căutat cele mai ardente roșuri și azururi în coloranți prețioși: lapis lazuli și coșenilă...*

Și tocmai acest proiect îl realizează aici Bonnard în cele trei tonuri de albastru, galben și roșu duse pînă la gradul cel mai înalt de intensitate. Dar mai există și problema luminii...

Totul se petrece ca și cum modestele plăci de faianță albastre și galbene din această odaie de baie ar fi devenit prin magia paletelor, plăcuțele unui mozaic bizantin, al căror efect de refracție contopește ceea ce este lumină și ceea ce este culoare. De unde vine în fapt lumina în acest tablou? Dar în aceste mari fîșii irizate, ce coboară lin

ca o fină și străvezie urzeală peste trupul întins, care anume e lumina și care e culoarea? Bonnard reușește cu ajutorul unui mediu al reflexiei, uleiul, turul de forță de a da impresia nu numai a unei transparențe de acuarelă, dar și a transparenței și strălucirii unui mediu al refracției, mozaicul. Și face asta pentru a dispune acolo, în mandorla băii, această femeie prelungă, aidoma unei împărătese a Ravennei sub bolta mauzoleului ei. Se odihnește acolo și astăzi.

JEAN CLAIR, 1975

Nici un alt artist nu poate da mai bine decât Bonnard măsura enormei influențe pe care a avut-o asupra întregii culturi și arte franceze din primele decenii ale secolului XX gândirea filozofică a lui Henri Bergson, îndreptată spre deslușirea proceselor vieții interioare, a sensului profund al timpului, al memoriei, al imaginației, al materiei: și aceasta explică de ce îi revine lui Bonnard, în istoria picturii, un loc similar aceluia pe care l-a avut Marcel Proust în istoria literară: *Prezența obiectului, a motivului, e într-adevăr stinjenitoare*, spunea Bonnard. În fapt, *noțiunea* de obiect nu este nicidecum primul act al conștiinței; aceeași impresie perceptivă, așa cum o înțelegeau primii impresionisti, presupune un lung parcurs al trezirii, al progresivei deschideri și saturări a conștiinței. Proust numea « *impression véritable* », impresia aceluia care, la deșteptare, vedea pe fereastră o dungă clară, și nu știa încă dacă era marea sau cerul, trăind totuși cu plenitudine experiența, în același mod în care e deplină și vitală experiența celui care, încercând o senzație, nu știe în ce măsură depinde de cauza care a provocat-o sau de sedimentele memoriei, de asociații mentale ce se aglutinează și se adaugă percepției directe.



Nud

În picturile lui Bonnard ceea ce se observă de la început este tonul de ansamblu, determinat de un context de acorduri sau disonanțe, de note calde și reci. Apoi ne dăm seama că trama lasă să transpară profunzimea, straturi și văluri mai adânci, tot în continuarea țesăturii picturale; se pot observa perspective mai mult sau mai puțin tensionate, care uneori se suprapun sau se intersectează; în sfârșit, evocate parcă de insistența liniilor și a culorilor, apar figurile, lucrurile, parcă suspendate, ori cufundate, în substanța rarefiată a vălurilor colorate. Și oricât ar fi de clar desenul și de vie culoarea, imaginea rămâne întotdeauna labilă, nedefinită; ca și cum pictorul n-ar fi privit lucrurile din fața sa, ci ar fi privit înăuntrul lui, sau pentru a se studia în actul de a privi lucrurile, iar lucrurile n-ar avea altă valoare decât aceea de verificare.

Tabloul acesta (il. 31) a fost pictat atunci când triumfa cubismul, și Cubismul se prezenta ca o sinteză în sfârșit descoperită, a spațiului și a timpului. Dar ce sinteză mai

poate exista, pare să obiecteze Bonnard, între două entități, care în realitate nu sînt două ci una singură, existența? În această pînză pictorul indică prin montantul vertical al dulapului, planul limită dintre spațiul interior și cel exterior suprafeței pictate; dar nu e o limită, e o diafragmă prin care acestea comunică, mai mult încă, spațiul reflectat în oglindă devine interior. Chiar și figura femeii se simplifică; însă imaginea directă, văzută din spate, nu e cu nimic mai sigură și mai concretă decît imaginea reflectată. Contururile voit imprecise nu închid, ci comunică între ele, pun în relație. Lucruri diferite par plăsmuite din aceeași materie: vom găsi în perete ceva din frăgezimea cărnii, în carne ceva din lumina, din culoarea peretelui. Nu poți privi o culoare fără să-ți amintești, să simți culoarea care a fost văzută mai întîi: totul e subiectiv, nimic nu poate fi izolat, obiectivat. Pentru impresioniști tabloul era un ansamblu de relații *vizuale*; pentru Bonnard relațiile vizuale devin *psibologice*. Ca și existența al cărei produs natural este — mai degrabă decît reflexul —, tabloul e un *continuu*: un continuu de spațiu și de timp, de lucruri și de ambianță, dar mai ales, pentru a folosi termenii lui Bergson, de *materie* și *memorie*.

Să-l confruntăm pe Bonnard cu Matisse: la Bonnard contururi și culori voit nedeterminate, o imersiune, o dizolvare totală a lucrurilor în ambianță, un flux legat și abia modulat al sentimentului, o reducere absolută a fixității spațiului la fluiditatea timpului; la Matisse contururi largi și precise, mari zone plate de culoare intensă, un interes de-a dreptul pasional pentru lucruri, o reducere totală a fluidității timpului la un spațiu care, pentru a fi mai sigur, renunță la cea de a treia dimensiune și se oferă ca suprafață. În sfîrșit la Bonnard surprindem ultimul ecou al concepției romantice, la Matisse ultima configurare a concepției clasice despre artă.

GIULIO CARLO ARGAN, 1971

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1867 3 octombrie: la Fontenay-aux-Roses se naște Pierre Bonnard, cel de al doilea fiu al lui Eugène Bonnard — funcționar la Ministerul de Război — și al Elisabethei Merzdorf. Tatăl este originar din Dauphiné, iar mama din Alsacia. Începe să deseneze și să picteze de timpuriu, inclinațiile sale artistice fiind încurajate de bunica sa.
- 1867 *Se naște K.-Xavier Roussel.*
- 1868 *Se naște Edouard Vuillard.*
- 1869 *Se naște Henri Matisse.*
- 1870 *Se naște Maurice Denis.*
- 1873 *Se naște Alfred Jarry.*
- 1874 *Prima expoziție a impresioniștilor.*
- 1875 *Moare Camille Corot.*
- 1875—1886 Studii la liceul din Vanves, apoi la «Louis le Grand» și «Charlemagne». Vacanțele și le petrece la Grand Lemps (Isère), în proprietatea părintească «Le Clos».
- 1881 *Se naște Pablo Picasso.*
- 1882 *Se naște Georges Braque.*
- 1886 *Ultima expoziție a impresioniștilor.*
- 1886—1887 Supunându-se voinței tatălui său care îl destina unei cariere administrative, Bonnard își ia licența în drept și ocupă vremelnice un post în cadrul Ministerului Justiției. Concomitent frecventează Academia Julian unde este coleg cu Maurice Denis, H.G. Ibels, Paul Ranson și Paul Sérusier.
- 1888—1889 Urmează timp de un an Școala de bele-arte; aici se împrietenește cu Edouard Vuillard și K.-X. Roussel. Este respins la concursul pentru «Premiul Romei». Face primul său proiect de afiș pentru marca «France-Champagne» — pe care-l vinde cu 100 de franci, și care va fi tipărit în 1891; astfel își câștigă libertatea de a se consacra exclusiv artei. Închiriază un atelier în cartierul Batignolles. Pictează la Grand Lemps și în împrejurimi peisaje în tonuri deschise ce amintesc de Corot.
- 1888 *septembrie: La Pont-Aven, Paul Sérusier este convertit la «pictura simbolistă și sintetistă» de către Gauguin, după indicațiile căruia pictează atunci un mic peisaj schematic în culori pure, juxtapuse, pe care-l va arăta în ascuns prietenilor săi de la Academia Julian, declarându-l «talismanul» noii doctrine artistice.*
- 1889 *Sérusier, Ibels, Ranson, Maurice Denis și Bonnard înființează gruparea «Nabis», la care vor adera ulterior Vuillard, Roussel, Werkade, Vallotton ș.a.*
- 1889 *Expoziția «Grupului impresionist și sintetist» (Gauguin, Emile Bernard, Anquetin etc.) la Cafeneaua Volpini; împreună cu cea de artă japoneză deschisă în localul Școlii de bele-arte în aprilie 1890, aceste manifestări vor avea o influență hotărâtoare asupra tinerilor pictori nabiști.*
- 1890 Serviciul militar la Bourgoing. Împreună cu Vuillard, Maurice Denis și Lugné-Poé, împarte un mic atelier situat în strada Pigalle nr. 28. Sub înrîurirea lui Gauguin și a stampelor japoneze, practică o pictură în culori vii, cu aspect decorativ, în care formele, simplificate, stilizate și net delimitate prin trăsături suple și spirituale, evoluează într-un spațiu lipsit de adâncime. Face proiecte de mobilier, imprimeuri și paravane.
- 1891 Debutează la cel de al VII-le Salon al Independenților, la care va participa în continuare, la început cu regularitate apoi cu intermitențe, vreme de peste trei decenii. Ia parte la primele expoziții ale nabiștilor de la Saint-Germain-en-Laye (orașul de reședință al lui Maurice Denis) și Paris (Galeria Le Barc de Boutteville). Este remarcat de criticul Gustave Geffroy. Face ilustrații pentru periodicul «La Vie Moderne». Redacția periodicului «La Revue Blanche» (înființat în 1890 la Liège de frații Thadée și Alexandre Natanson) este strămutată la Paris; ilustrația revistei — la care vor colabora Marcel Proust, André Gide, Paul Claudel, Alfred Jarry, Mallarmé, Apollinaire, Verlaine ș.a. — va fi asigurată de Odilon Redon, Toulouse-Lautrec și întregul grup al nabiștilor.
- 1892 Salonul Independenților. Expoziții de grup la Saint-Germain-en-Laye și Paris (Galeria

- Le Barc de Boutteville). Primele litografii publicate în « L'Escarmouche ».
- 1893 Salonul Independenților. Două expoziții de grup la Galeria Le Barc de Boutteville. Ilustrează albumele muzicale *Petites scènes familiales pour Piano* (*Mici scene familiare pentru Pian*) și *Petit Solfège illustré* (*Mic Solfegiu ilustrat*) de Claude Terrasse. Litografii în culori pentru « La Revue Blanche » și « L'Escarmouche ». Primele imagini de copii. Închiriază un atelier în strada Douai nr. 65.
- 1894 Expoziții de grup la Galeria Le Barc de Boutteville (martie și iunie). Realizează decori și costume pentru teatrul lui Lugné-Poé — « Maison de l'Oeuvre ». Primul portret al viitoarei lui soții, Marthe, cu care se va căsători în 1925 și care va fi modelul său constant și inspiratoarea unora dintre cele mai bune tablouri ale sale. Manifestă interes pentru lumina artificială, pentru interioare și pentru străzile animate ale Parisului. Pictează « mici tablouri în tonalități de gris și negru, cu accente de culori deschise a căror punere în pagină amintește de Degas și de instantaneul fotografic. » Formele sînt acum mai nuanțate, iar conturile mai estompate.
- 1895 Ambroise Vollard editează albumul *Quelques aspects de la vie de Paris* (Aspecte din viața Parisului), ilustrat cu 12 litografii de Bonnard. Tiffany expune la Salon o serie de vitrouri, unul dintre acestea — *Maternitate* — fiind realizat după un desen de Bonnard.
- 1895 *Ampla expoziție Cézanne deschisă la Galeria Vollard îi impresionează pe pictorii nabiști.*
- 1896 Expoziție personală la Galeria Durand-Ruel. Bruxelles: participă la « Salon de la Libre Esthétique ». Împreună cu Sérusier realizează decorurile pentru *Ubu roi* de Alfred Jarry (muzica de Claude Terrasse) — reprezentat la teatrul lui Lugné-Poé. Ilustrații pentru romanul *Marie* de Peter Nansen, publicat în « La Revue blanche » — ilustrații care, la apariția volumului, în 1898, vor suscita admirația lui Renoir.
- 1897 Expoziție de grup la Galeria Vollard. Construiește și colorează peste 300 de marionete pentru « Théâtre des Pantins » (înființat de Jarry, Claude Terrasse și Franc-Nohain), făcînd totodată și coperta programelor. Stampe în culori pentru *Albumele pictorilor-gravori*, editate de Vollard.
- 1898 Expoziție de grup la Galeria Vollard.
- 1899 Participă la Expoziția omagială « Odilon Redon » (Galeria Durand-Ruel). Vollard expune stampele în culori realizate de Bonnard pentru albumul *Aspecte din viața Parisului*. Ilustrează *Petit Almanach du Père Ubu* de Alfred Jarry. Pictează la Montval și pe Valea Senei. Treptat începe să se detașeze de nabiști, evoluînd spre un impresionism pe care îl duce mult mai departe transpunîndu-l într-o viziune foarte subiectivă, tonalitatea adevărată a obiectelor fiind cvasi ignorată.
- 1900 Salonul Independenților. Expoziție de grup la Galeria Bernheim-Jeune. Apare în editura Vollard *Parallèlement* de Verlaine, cu 189 litografii monocrome și 9 gravuri în culori de Bonnard. Închiriază o casă la Montval.
- 1901 Salonul Independenților. Vollard publică *Grand Almanach du Père Ubu* de Alfred Jarry, cu ilustrații de Bonnard.
- 1901 *Moare Henri de Toulouse-Lautrec. Picasso expune pentru prima oară la Paris.*
- 1902 Salonul Independenților. Expoziție de grup la Galeria Bernheim-Jeune. Vollard publică volumul *Daphnis et Chloé* de Longus, ilustrat cu 151 de litografii de Bonnard. Vara în Calvados, unde pictează primele marine.
- 1903 Participă la primul Salon de Toamnă — al cărui membru fondator este —, la Salonul Independenților și la « Wiener Secession ».
- Expoziție de grup la Galeria Druet.
- 1903 « La Revue Blanche » își încetează apariția. *Moare Paul Gauguin.*
- 1904 Salonul de Toamnă. Expoziție de grup la Galeria Bernheim-Jeune. Bruxelles: expoziția « La Libre Esthétique ». Vizitează Medan, Vernouillet și Varengeville. Ilustrează *Histoires naturelles* de Jules Renard. Călătorește în Spania cu Vuillard și frații Anton și Emanuel Bibescu. Caută noi mijloace de expresie; este preocupat de volum și proporții; face studii de nud și modelează statuete. Paleta sa este acum mai deschisă și mai nuanțată.
- 1905 Salonul de Toamnă.
- 1905 *Fovii expun în cadrul Salonului de Toamnă.*
- 1906 Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Călătorește în Belgia și Olanda.
- 1906 *Moare Paul Cézanne.*
- 1907 Expoziție de grup la Bernheim-Jeune. Participă la cea de a XV-a expoziție a grupării « Berliner Secession » — al cărei membru corespondent este. Sejur la Vernouillet. Călătorește în Anglia.

- 1907 *Picasso expune* Domnișoarele din Avignon. *Brâncuși cioplește* — Sărutul și Cuminenia pământului.
- 1908 Salonul de Toamnă. Ilustrează povestirile de călătorie *La 628-E-8* de Octave Mirbeau.
- 1908 *Primele lucrări abstracte ale lui Kandinsky.*
- 1909 Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Primul său popas în sudul Franței, la Saint-Tropez, unde are revelația luminii. Renunță la valorății folosind o paletă în tonuri deschise și intense, în dominante de albastru, galben și verde, formele disolvându-se în lumină.
- 1910 Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Sejur în sudul Franței. Realizează pentru colecționarul Ivan Morosoff trei panouri intitulate *Mediterrana*.
- 1911 Salonul de Toamnă. Expoziție personală la Galeria Bernheim-Jeune, unde expune panourile *Mediterrana*. Popasuri prelungite la Saint Tropez, Grasse, Antibes, Cannes. Închiriază un atelier în rue Tourlaque nr. 22.
- 1911 *Cubiștii expun la Salonul Independenților și la Salonul de Toamnă.*
- 1912 Salonul de Toamnă. Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Închiriază o casă la Saint-Germain-en-Laye. Sejur la Grasse. Cumpără o mică vilă — « Ma Roulotte » — la Vernonnet, unde va locui în timpul verii. I se conferă « Legiunea de Onoare », pe care o refuză.
- Primele colaje ale lui Braque.*
- 1913 Salonul de Toamnă. Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Participă la expoziția de artă franceză organizată la Zürich (Kunsthaus). Este invitat împreună cu Vuillard la Hamburg unde pictează vederi din port. Începutul unei crize interioare care va dura câțiva ani. Reacționând împotriva ispitei culorii — care îl « înnebunește » — face studii de compoziție, desen și raporturi de culoare.
- 1914—1916 Participă la « Expoziția de artă franceză din secolul al XIX-lea », deschisă la Copenhaga. Sejur la Saint-Tropez. În timpul războiului locuiește mai mult la Saint-Germain-en-Laye și la Vernonnet. Pictează mai ales nuduri și portrete de femei.
- 1916 Ia parte la expoziția de artă franceză deschisă la Winterthur. Popas în Auvergne. Începe un ciclu de mari compoziții decorative (*Pastorala, Paradisul, Monumente, etc.*).
- 1916 *Primele manifestări ale grupării Dada la Zürich. Moare Odilon Redon.*
- 1917 Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Primele luni ale anului locuiește la Cannes.
- 1918 Este ales, împreună cu Renoir, președinte de onoare al grupării « Tînăra pictură franceză ». Vara și-o petrece la Uriage.
- 1919 Salonul de Toamnă. Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Sejur la Luxeuil. Léon Werth și François Fosca îi consacră primele monografii.
- 1919 *Moare Auguste Renoir.*
- 1920 Salonul Independenților. Popasuri la Arcachon și Saint-Honoré-les-Bains. Arta sa iese din impas cîștigînd o vigoare nouă; un sentiment mai grav, străbătut de o undă de melancolie se degajă acum din tablourile lui, iar lumina galben-portocalie caracteristică acestei perioade, le conferă un nimb de mister. Apare *Prométhée mal enchaîné* de André Gide, pentru care Bonnard realizează 55 de acvaforte.
- 1920 *Primele manifestări dadaiste la Paris.*
- 1921 Expoziție personală la Bernheim-Jeune. Noi popasuri la Saint-Honoré-les-Bains, Saint-Tropez și Luxeuil. Călătorie la Roma.
- 1922 Sejuri la Cannes și Arcachon. Ilustrează *Notes sur l'amour* de Claude Anet.
- 1923 Moare cumnatul său, compozitorul Claude Terrasse.
- 1924 Retrospectivă la Galeria Druet, cu lucrări realizate între 1891 și 1922. Vollard editează volumul *Dingo* de Octave Mirbeau, ilustrat cu 55 de gravuri de Bonnard.
- 1925 Salonul de Toamnă. Expoziția « 50 de ani de pictură franceză ». Cumpără la Cannet o mică proprietate pe care o va numi — « Le Bosquet ».
- 1926 Salonul Independenților. Expoziție personală la Galeria Bernheim-Jeune. Expune la Praga în cadrul Societății « Manés ». Scurtă călătorie în Statele Unite în calitate de membru al juriului Carnegie. Serie de peisaje mari cu umbre și lumini puternice în care domină verdele, albastrul, violetul și portocaliul.
- 1926 *Moare Claude Monet.*
- 1927 Salonul de Toamnă. Salonul Independenților.
- 1927 *Moare Paul Sérusier.*
- 1928 Salonul de Toamnă. Expoziții personale la Paris și New York.
- 1929 Bruxelles: Expoziție de artă franceză.

- 1930 Expoziție de grup la Galeria Druet. Împreună cu Vuillard și Roussel expune la New York. Ilustrează volumele *La Vie de Sainte Monique* de Ambroise Vollard și *Simili* de Claude Roger-Marx. Practică într-o tehnică personală acuarela și guașa, pe care pînă atunci le folosisese mai ales la studii și proiecte. Artă sa cîștigă în echilibru și vigoare.
- 1931 Sejur la Arcachon.
- 1932 Amplă expoziție Bonnard-Vuillard la Zürich (Kunsthaus).
- 1933 Expoziții personale la Galeria Bernheim-Jeune și Braun. Primele trei luni ale anului le petrece la Baule. Realizează tablouri în dominante de galben și portocaliu echilibrate printr-o compoziție riguroasă.
- 1933—1938 Frecvente deplasări în Normandia (Deauville, Trouville, Bénerville-sur-Mer), unde pictează îndeosebi marine, și la Baule.
- 1933 Expoziții personale la Galeria Bernheim-Jeune și Braun cît și la New York.
- 1935 Ia parte la expozițiile de artă franceză deschise la Bruxelles și Londra (« Artistes de Paris ») și Boston (« La Vie française »).
- 1936 Împreună cu Vuillard expune la Galeria Paul Rosenberg, apoi la Expoziția pictorilor de la « Revue Blanche ». I se decerne Premiul II Carnegie.
- 1937—1938 Ia parte la Expoziția de artă franceză organizată cu prilejul Expoziției internaționale de la Paris, și la cea deschisă la Galeria Durand-Ruel. Expune la Londra și, împreună cu Vuillard, la Chicago.
- 1939 Retrospectivă la Stockholm. Expune la Paris împreună cu Laprade și Bouche (Galeria Durand-Ruel), apoi cu Van Dongen (Galeria Rodrigues-Henriques). Expoziție de artă franceză la Amsterdam. La izbucnirea războiului mondial se retrage la Cannet, unde va rămîne și după încetarea ostilităților, făcînd la Paris doar scurte escale.
- 1939 *Moare Ambroise Vollard.*
- 1940 *Moare Edouard Vuillard.*
- 1941 Paris: Galeria Paul Petridès expune 12 picturi de Bonnard. Realizează pentru altarul bisericii din Assy (Haute-Savoie) ultima sa mare compoziție: *Sfîntul François de Sales vizitînd bolnavii*. Pictează îndeosebi peisaje și naturi moarte. Coloritul său capătă o incandescentă plină de lirism.
- 1942 Figurează în expoziția de artă franceză organizată la New York. Ianuarie: se stinge din viață soția sa Marthe Bonnard.
- 1943 Expoziție personală la Galeria Paul Pétridès. Practică din nou litografia în culori.
- 1943 *Moare Maurice Denis.*
- 1944 Expoziție personală de grafică la Galeria Pierre Bérès.
- 1944 *Moare K.-X. Roussel.*
- 1945 Expune împreună cu Marquet la Galeria Rodrigues-Henriques. Figurează cu 10 lucrări în expoziția « Picturi contemporane » — deschisă la castelul Fontainebleau, unde numeroase colecții particulare fuseseră adăpostite în vremea războiului. Apare volumul *Correspondances* (Imprimeriile Draeger-Frères) — un caiet manuscris compus și ilustrat în întregime de artist, și cuprinzînd o serie de scrisori fictive trimise și primite de Bonnard copil.
- 1946 Salonul de Toamnă. Retrospectivă la Bernheim-Jeune. Participă la expoziția « Le noir est une couleur » (« Negrul este o culoare ») deschisă la Galeria Maeght. Ilustrează *Le Crépuscule des Nymphes*, de Pierre Louys. Scurte șederi la Paris și Fontainebleau.
- 1947 23 ianuarie: se stinge din viață la Cannet. Figurează cu lucrări la Salonul Independenților. În cursul anului i se organizează expoziții postume la Copenhaga, Amsterdam, Stockholm și Paris.

BIBLIOGRAFIE

- Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art (1902—1918)*. Textes réunis, avec préface et notes, par L.C. Breunig, Gallimard, Paris, 1960
- H.H. ARNASON, *A history of Modern Art. Painting. Sculpture. Architecture*. Thames And Hudson, London, 1969
- Giulio Carlo ARGAN, *L'arte moderna. 1770—1970*, Sansoni, Firenze, 1971
- Jean BAZAINE, *Bonnard et la réalité*, in *Formes et couleurs* nr. 2/1944
- Pierre BONNARD, *Propos de Pierre Bonnard à Tériade*, in *Verve*, Paris 1947; *Bonnard dans sa lumière*, Fondation Maeght. Du 12 juillet au 28 septembre 1975/Catalog/
- Jean CLAIR, *Bonnard*, Henri Scrépel, Paris 1975
- Raymond COGNIAT, *Bonnard*, Flammarion, Paris, 1968
- Gustave COQUIOT, *Cubistes, Futuristes, Passéistes*, Librairie Ollendorf, Paris, 1914
- Maurice DENIS, *Bonnard*, in *Le Point*, 1943
- G[aston] D[iehl], *Les vertus cardinales du peintre. Extraits d'une conversation avec Bonnard*, in *Les Problèmes de la peinture*. Confluences, Paris, 1945
- Élie FAURE, *Histoire de l'art. L'art moderne*, Les éditions G. Crès, Paris, 1926
- François FOSCA, *Bonnard*, Les Éditions Crès et Cie, Paris, 1919
- Gustave GEFFROY, *Quelques opinions sur Bonnard*, apud Claude Roger-Marx, *Bonnard*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1924
- André GIDE, *Promenade au Salon d'automne*, in *Gazette des Beaux-Arts* 1 décembre, 1905
- René HUYGHE, *Les Contemporains*, Pierre Tisné, Paris, 1939
- Angèle LAMOTTE, *Le Bouquet de roses. Propos de Pierre Bonnard recueillis en 1943*, in *Verve*, 1947
- Jacques de LAPRADE, *Bonnard*, in *Les Problèmes de la peinture*, Confluences, Paris, 1945
- André LHOTE, *La peinture libérée*, Bernard Grasset éditeur, Paris, 1956
- A.M. LUGNÉ-POE, *Le Sot du Tremplin*, Gallimard Paris, 1931, apud Jean Cassou, *Panorama des Arts Plastiques contemporains*, Nouvelles Revue Française, Paris, 1960
- Julius MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*. Dritter Band, R. Piper et Co. Verlag, Munchen, 1915
- Octave MIRBEAU, *Quelques opinions sur Bonnard*, apud Claude Roger-Marx, *Bonnard*, Nouvelle Revue Française, Paris, 1924
- Maurice RAYNAL, *Pierre Bonnard*, in *La Peinture moderne*, Skira, Genève, 1958
- Claude ROGER-MARX, *Les illustrations de Bonnard*, in *Plaisir du bibliophile*, nr. 5, 1926
- Claude ROY, *L'amour de la peinture*, Gallimard, Paris, 1956
- Antoine TERRASSE, *Bonnard, Étude biographique et critique*, Skira, Genève, 1964; *Pierre Bonnard*, Gallimard, Paris, 1967
- James Thrall SOBY, *Bonnard and his environment*, Museum of Modern Art, New York, 1964 /Catalog/
- Dom Willibrod VERKADE, *Le Testament de Dieu*, Paris, 1926, apud Bonnard, *Vuillard et les Nabis (1888—1903)*. 8 juin — 2 octobre, 1955, Editions des Musées Nationaux, Paris /Catalog/

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text:

GALERIA LUI AMBROISE VOLLARD
desen în peniță și laviu
31,5×24 cm
c. 1910
Colecție particulară
CADRILUL (PETRECERE ÎN SAT)
(planșe pentru albumul *Petites scènes familières pour Piano*) de Claude Terrasse
litografie
11×23,5 cm
1892
Bibliothèque Nationale, Paris
PETIT SOLFÈGE ILLUSTRÉ (MIC SOLFEGIU ILUSTRAT)
litografie
21×28 cm
1893 — Ed. Quantin, Paris
Bibliothèque Nationale, Paris
FEMEIE CU UMBRELĂ
litografie
22×14 cm
1895
Bibliothèque Nationale, Paris
NUD
desen în peniță, tuș
c. 1920

În afara textului:

1 HALATUL
ulei pe catifea
154×54 cm
c. 1890
Musée d'Art Moderne, Paris
2 FEMEIE CU CIINE
acuarelă
26×18 cm
c. 1892
Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts
3 L'ESTAMPE ET L'AFFICHE (afiș)
litografie în culori
80×60 cm
1896
Bibliothèque Nationale, Paris
4 FRANCE-CHAMPAGNE (afiș)
litografie în culori
78×50 cm
1889
Bibliothèque Nationale, Paris
5 «ALBUM DE LA REVUE BLANCHE» (copertă)
litografie
80×62 cm
1894
Colecția Le Garrec, Paris

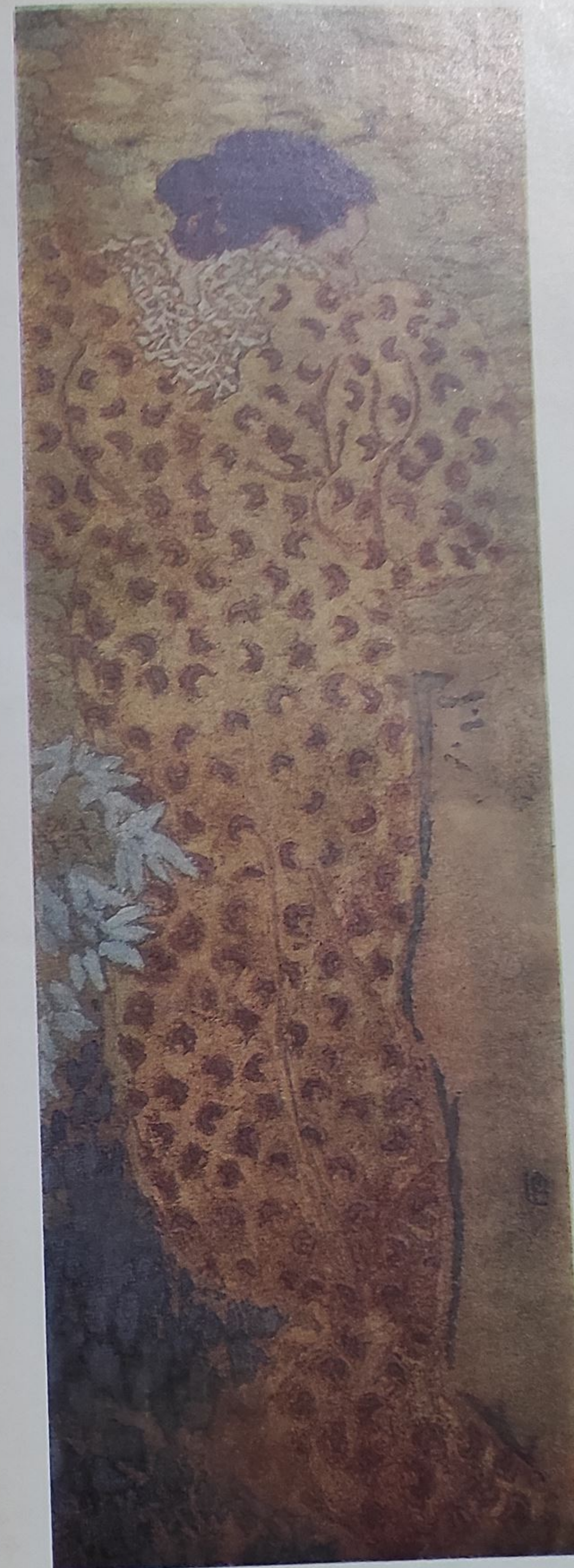
6 DUPĂ-AMIAZA BURGHEZĂ
ulei pe pânză
139×212 cm
1900
Colecția Bernheim-Jeune, Paris
7 AUTOPORET
ulei pe pânză
46×47,5 cm
1904
Colecție particulară
8 BULEVARDUL CLICHY
ulei pe pânză
54×41 cm
1904
Colecția Dr. G. Daelmans, Bruxelles
9 TRECEREA ÎN REVISTĂ
ulei pe pânză
30×22 cm
1890
Colecție particulară, Paris
10 CORSAJUL ÎN CAROURI (Doamna Claude Terrasse)
ulei pe pânză
61×35 cm
1892
Colecție particulară
11 AMBROISE VOLLARD
ulei pe pânză
74×92 cm
c. 1906
Kunsthaus, Zürich
12 POD PE SENA
ulei pe pânză
74×92 cm
1908
Colecția Sidney F. Brody, Los Angeles
13 STRADA THOLOZÉ ȘI «LE MOULIN DE LA GALETTE»
ulei pe pânză
45×37 cm
c. 1905
Colecție particulară
14 MICUL DEJUN
ulei pe pânză
61×70 cm
c. 1905
Kunsthaus, Zürich
15 STUDII
desen în peniță-tuș
c. 1910
16 LOJA
ulei pe pânză
90×120 cm
1908
Colecția Bernheim-Jeune, Paris
17 OGLINDA LAVOARULUI
ulei pe pânză
120×97 cm
1908
Muzeul Pușkin, Moscova

18 PIAȚA CLICHY CU TRAMVAIUL VERDE
ulei pe pânză
121×150 cm
1906
Colecția dr. Fritz Nathan și dr. Peter Nathan, Zürich
19 SCENĂ DE STRADĂ (STRADA CLICHY)
ulei pe pânză
63,5×91 cm
1900—1910
Neue Pinakothek, München
20 TARTA CU CIREȘE
ulei pe pânză
106×126 cm
1908
Colecția Peter Nathan, Zürich
21 VIAȚA PICTORULUI
(caiet cu desene nr. 40)
creion, peniță și laviu
31,5×24 cm
c. 1910
Colecția Charles Terrasse
22 VIAȚA PICTORULUI
(caiet cu desene)
creion, peniță și laviu
31,5×24 cm
c. 1910
Colecția Charles Terrasse
23 FAȚA DE MASĂ CADRILATA (Doamna Bonnard și ciinele Dingo)
ulei pe pânză
83×85 cm
1910—1911
Colecția Hahnloser, Winterthur
24 TOAMNA
ulei pe pânză
370×347 cm
1913
Muzeul Pușkin, Moscova
25 SUFRAGERIE LA ȚARĂ
ulei pe pânză
157,5×200 cm
1913
The Minneapolis Institute of Arts, S.U.A.
26 GRĂDINA TUILLERIES
ulei pe pânză
46×65 cm
1912
Colecția Bloch, Franța
27 PIAȚA CLICHY
ulei pe pânză
138×203 cm
1912
Colecția George Besson, Paris
28 FEMEIE CU PAPAGAL
ulei pe pânză
104×122 cm
1916
Colecție particulară, New York
29 FEREASTRĂ DESCHISĂ LA URIAGE
ulei pe pânză
68×39 cm
1918
Colecția dr. Emilio Jesi, Milano
30 CEAIUL
ulei pe pânză
66×79 cm
1917

Colecția d-nei Jäggli-Hahnloser, Winterthur
31 TOALETA DE DIMINEAȚĂ
ulei pe pânză
120×80 cm
c. 1914
Musée National d'Art Moderne, Paris
32 INTERIOR CU FLORI
ulei pe pânză
117×90 cm
1919
Neue Pinakothek, München
33 PORTUL CANNES (VELA LATINĂ)
ulei pe pânză
43×67 cm
1917
Colecția Bernheim-Jeune, Paris
34 PIAZZA DEL POPOLO, ROMA
ulei pe pânză
79,5×96,5 cm
1921—1922
Colecția Duncan Phillips, Washington, D.C.
35 BUCHET DE FLORI DE CÎMP
ulei pe pânză
63×47 cm
1922
Colecția Georges Besson, Paris
36 PLIMBARE PE MARE (Familia Hahnloser)
ulei pe pânză
98×103 cm
1924—1925
Colecția Hahnloser, Winterthur
37 FEREASTRA
ulei pe pânză
109×89 cm
1925
Tate Gallery, Londra
38 MASĂ CU ALBUM DE MUZICĂ
ulei pe pânză
122×91 cm
1926—1932
Colecția Paul Mellon, New York
39 BAIA
ulei pe pânză
86×120 cm
1925
The Tate Gallery, Londra
40 Ilustrație pentru «LA VIE DE SAINTE MONIQUE» de Ambroise Vollard
acuaforte
1930
Colecția M.C.R.O. de A., Venezuela
41 PEISAJ DIN CANNET
ulei pe pânză
107×63 cm
1926
Kunstmuseum, Winterthur
42 BARCA LUI SIGNAC
ulei pe pânză
124×139 cm
1924—1925
Kunsthaus, Zürich
43 UȘE-BALCON (LA PORTE-FENÊTRE)
ulei pe pânză
86×112 cm
1932
Colecție particulară

- 44 **UMBRELELE**
tuș, desen în peniță
- 45 **COLȚ DE SUFRAGERIE**
ulei pe pînză
81×90 cm
1932
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 46 **DULAPUL ROȘU**
ulei pe pînză
81×65 cm
c. 1933
Colecția Roger Hauert, Paris
- 47 **CAFENEALUA «PETIT POUCKET»
PIAȚA CLICHY, SEARA**
ulei pe pînză
139×206 cm
1928
Musée de Besançon
- 48 **COLȚ DE MASĂ**
ulei pe pînză
67×63 cm
c. 1935
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 49 **COȘ CU FRUCTE**
ulei pe pînză
39,5×44,5 cm
1928—1930
Colecția M.C.R.O. de A., Venezuela
- 50 **DEJUNUL**
ulei pe pînză
68×83 cm
1932
Musée du Petit Palais, Paris
- 51 **NATURA MOARTĂ**
ulei pe pînză
75×57 cm
1930—1934
Colecția K.H. Zambaccian,
București
- 52 **NUD ÎN FAȚA OGLINZII**
ulei pe pînză
153,5×104 cm
c. 1933
Galeria Internazionale d'Arte Moderna,
Venezia
- 53 **FRUCTE**
ulei pe pînză
56×35 cm
1946
Colecția H. Harris Jonas, New York

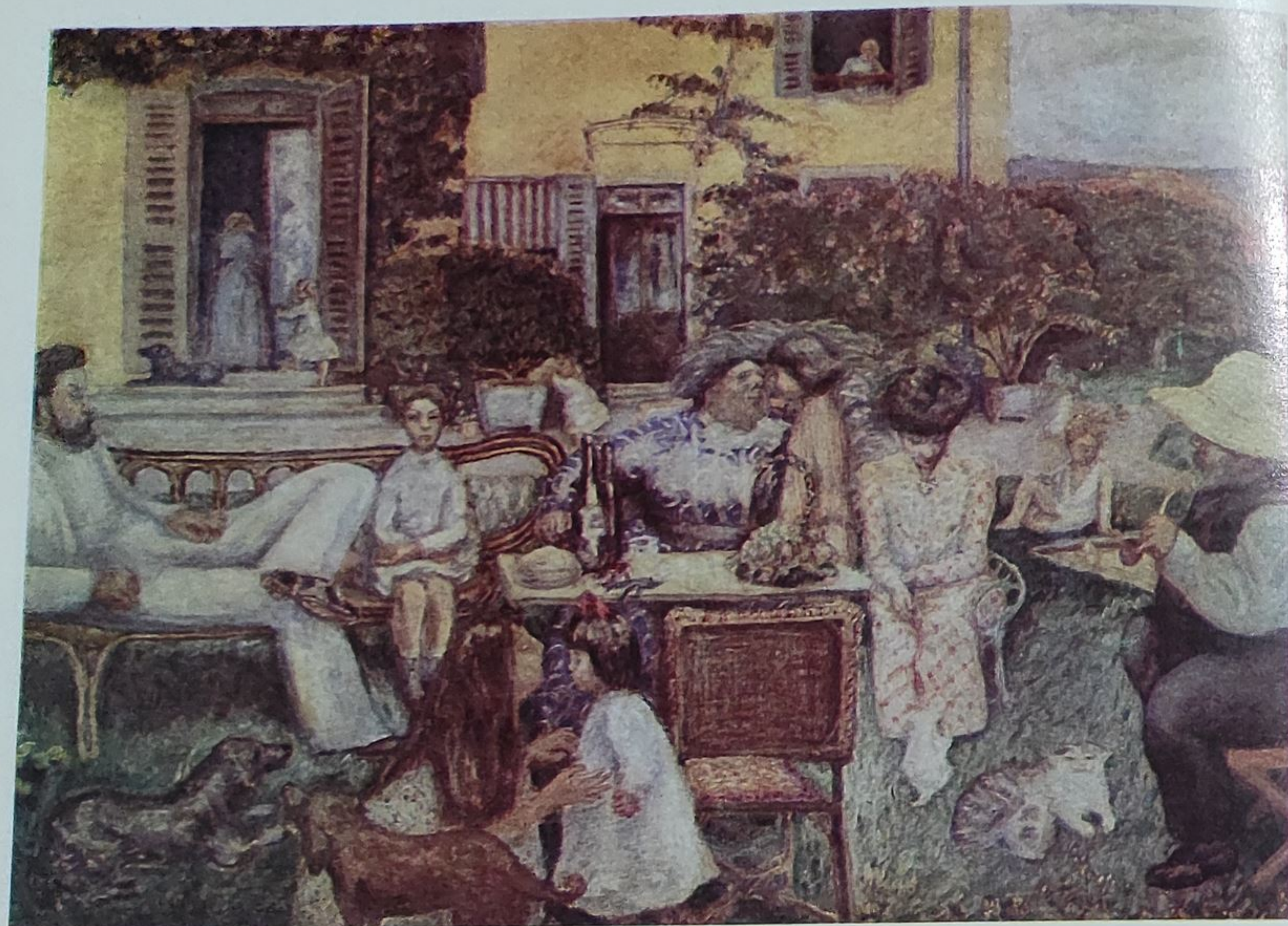
- 54 **TERASELE**
ulei pe pînză
67×72 cm
1941
Colecția C.T., Franța
- 55 **PEISAJ MEDITERANEAN**
ulei pe pînză
63×53 cm
1935—1940
Colecție particulară
- 56 **NUD ÎN BAIE**
ulei pe pînză
93×147 cm
1937
Musée du Petit Palais, Paris
Pagini de agendă (1938) cu studii pentru un
- 57 **«NUD ÎN BAIE»**
creion
- 58 **ATELIER CU MIMOZE**
ulei pe pînză
125×125 cm
1939—1946
Colecție particulară
- 59 **NATURA MOARTĂ**
ulei pe pînză
65×54 cm
1942
Colecție particulară
- 60 **PIERSICI ȘI STRUGURI**
ulei pe pînză
47×32 cm
c. 1943
Colecția particulară, New York
- 61 **MIGDAL ÎNFLORIT**
ulei pe pînză
55×37 cm
1946—1947
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 62 **MEDITERANA**
guase
50×63 cm
1941—1944
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 63 **CALUL DE CIRC**
ulei pe pînză
94×117 cm
1936—1946
Colecție particulară
- 64 Pagini de agendă (1934) cu studii pentru
«CALUL DE CIRC»
creion



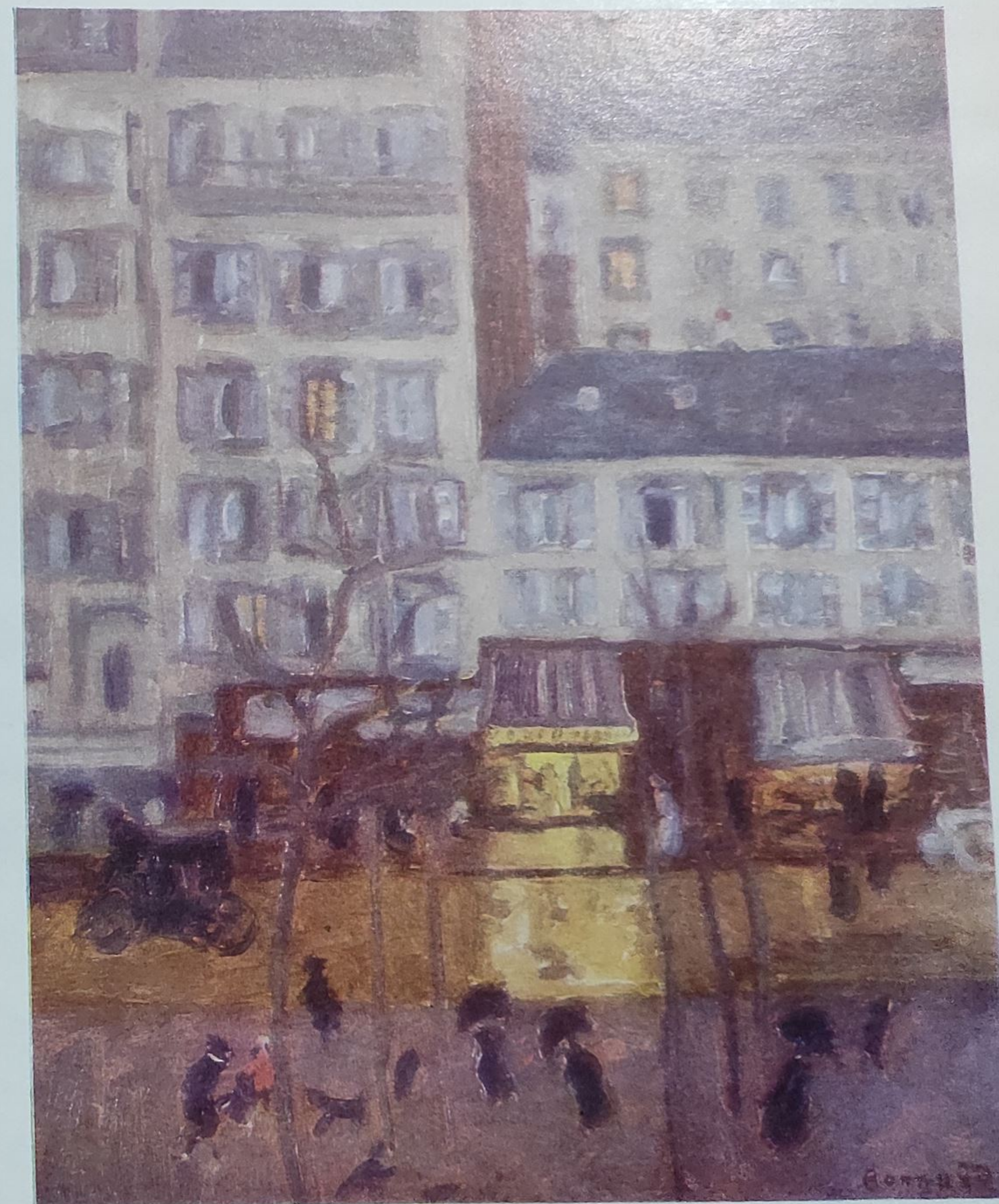
3. L'estampe et l'affiche (afis)
4. France-Champagne (afis)
5. Coperta volumului « Album de la Revue Blanche »



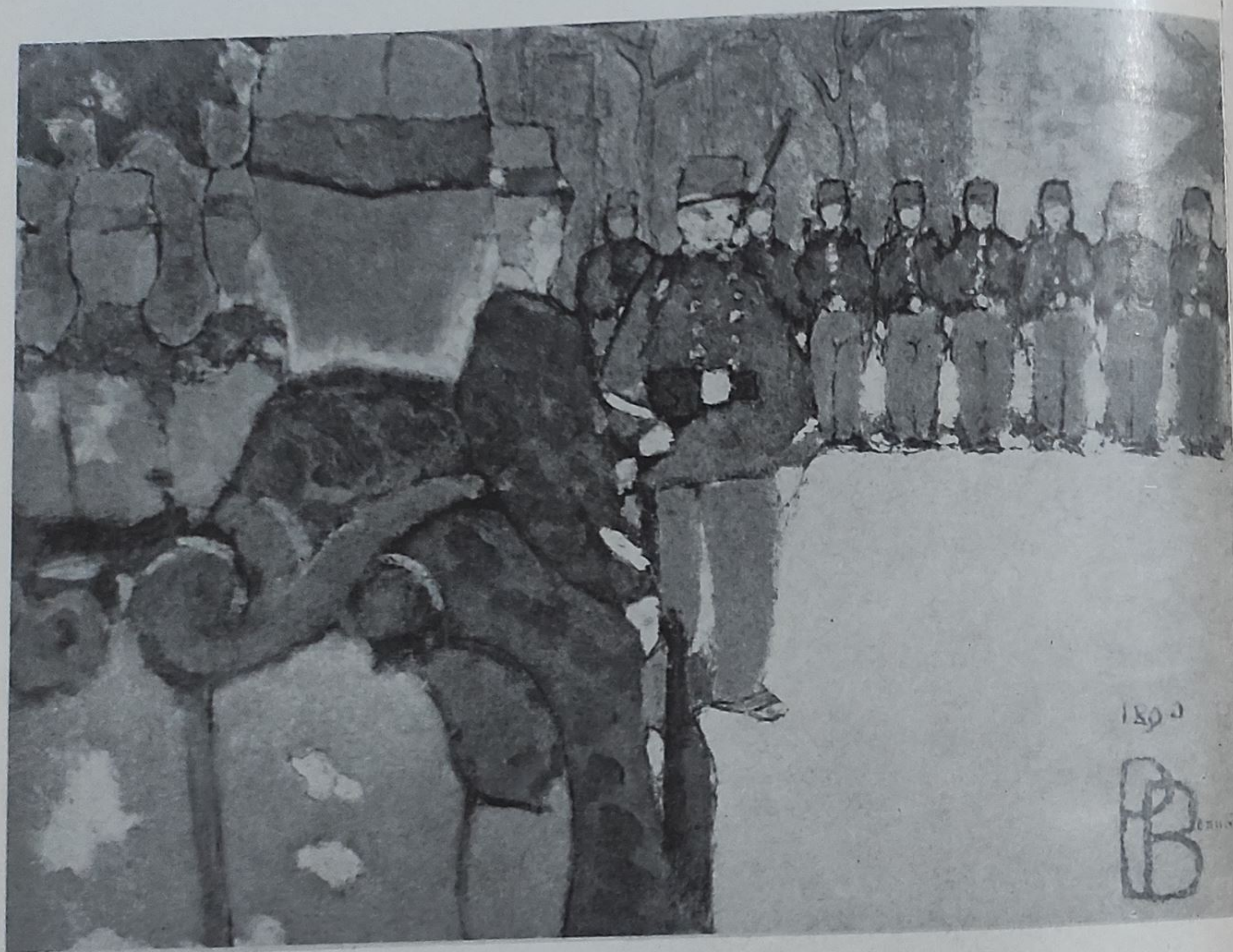
ALBUM DE
LA
REVUE
BLANCHE



- 6. *După-amiază burgheză*
- 7. *Autoportret*
- 8. *Bulevardul Clichy*

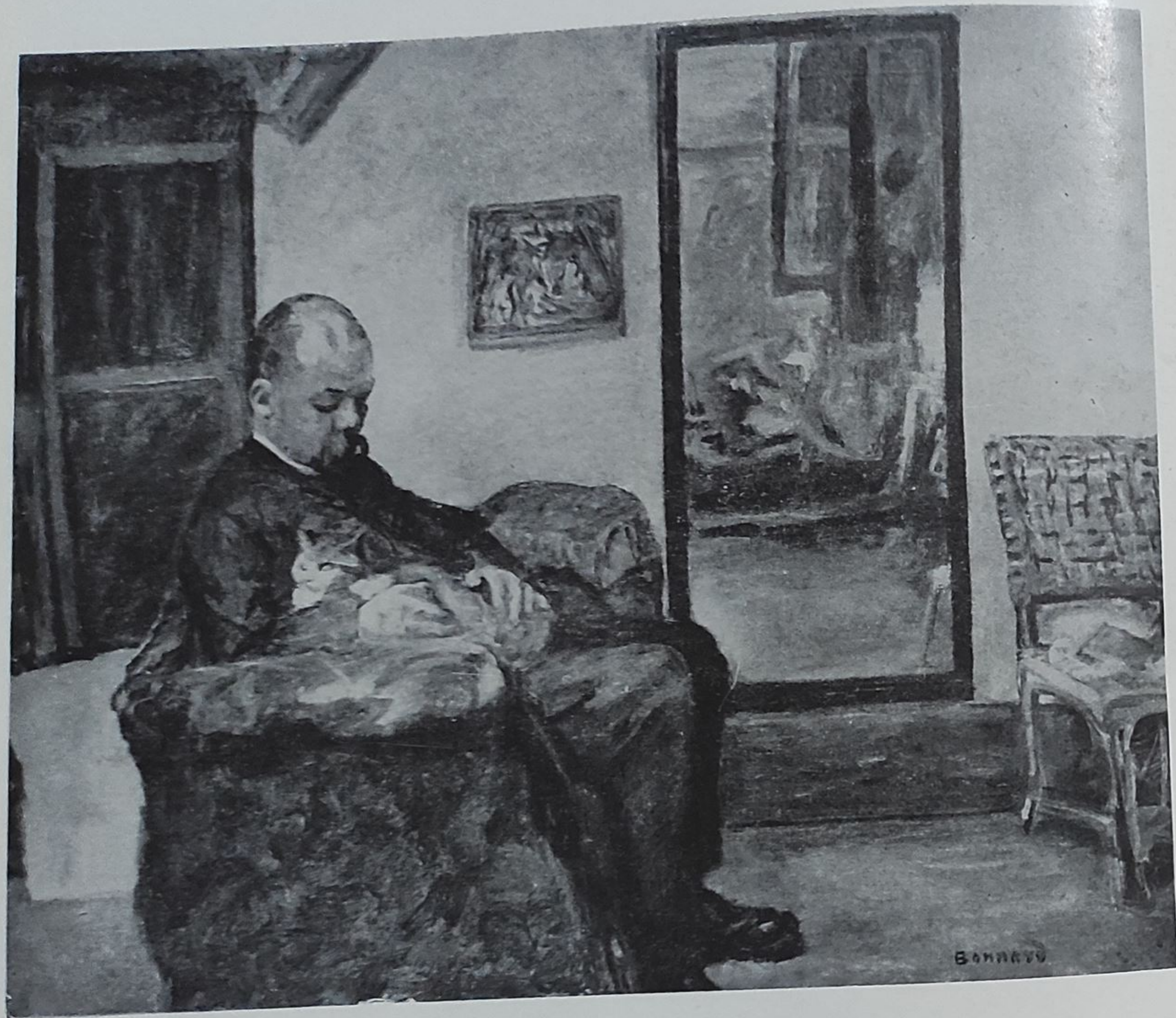


9. Trecerea în revistă



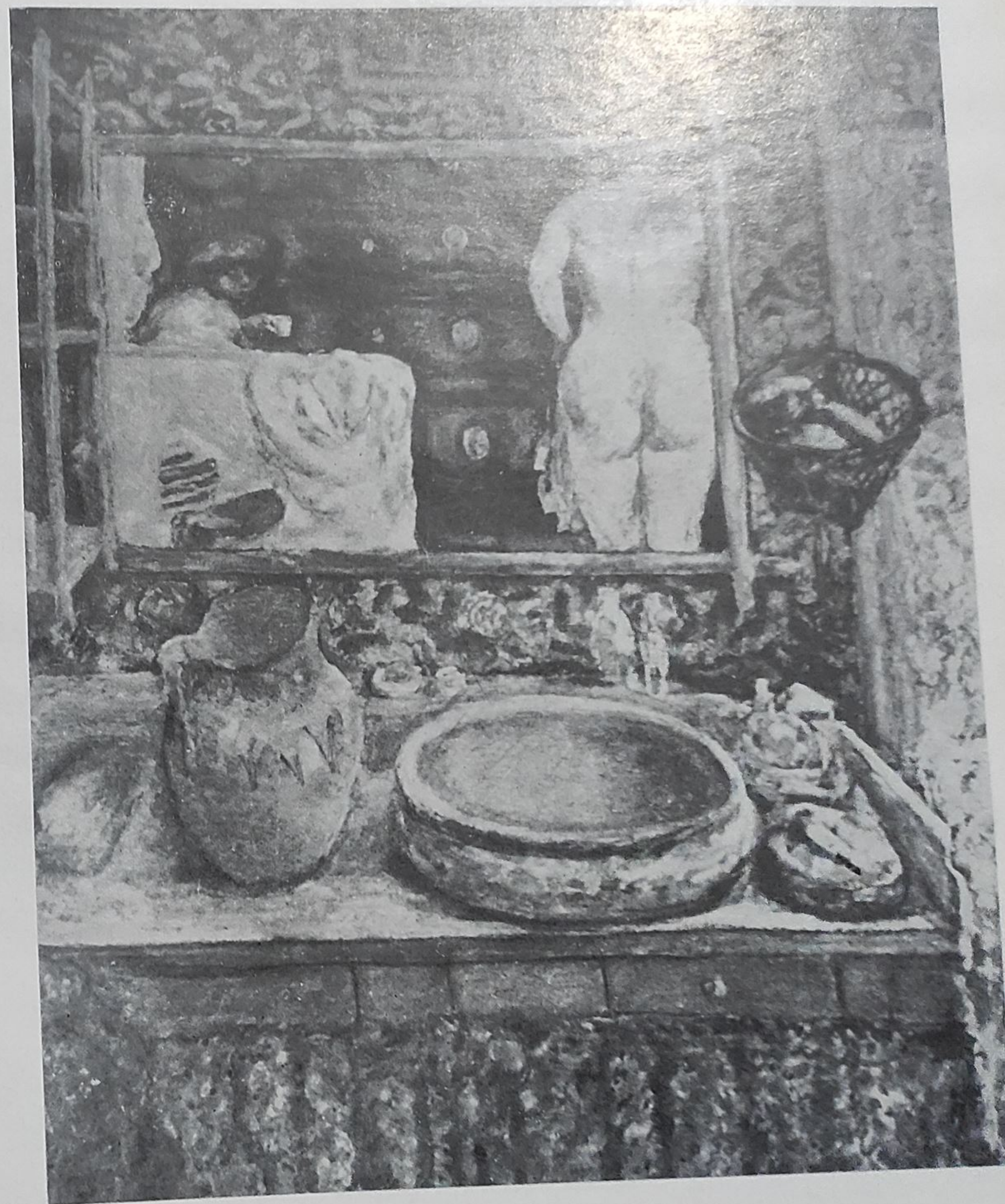
10. Corsajul în carouri
(Doamna Claude Terrasse)



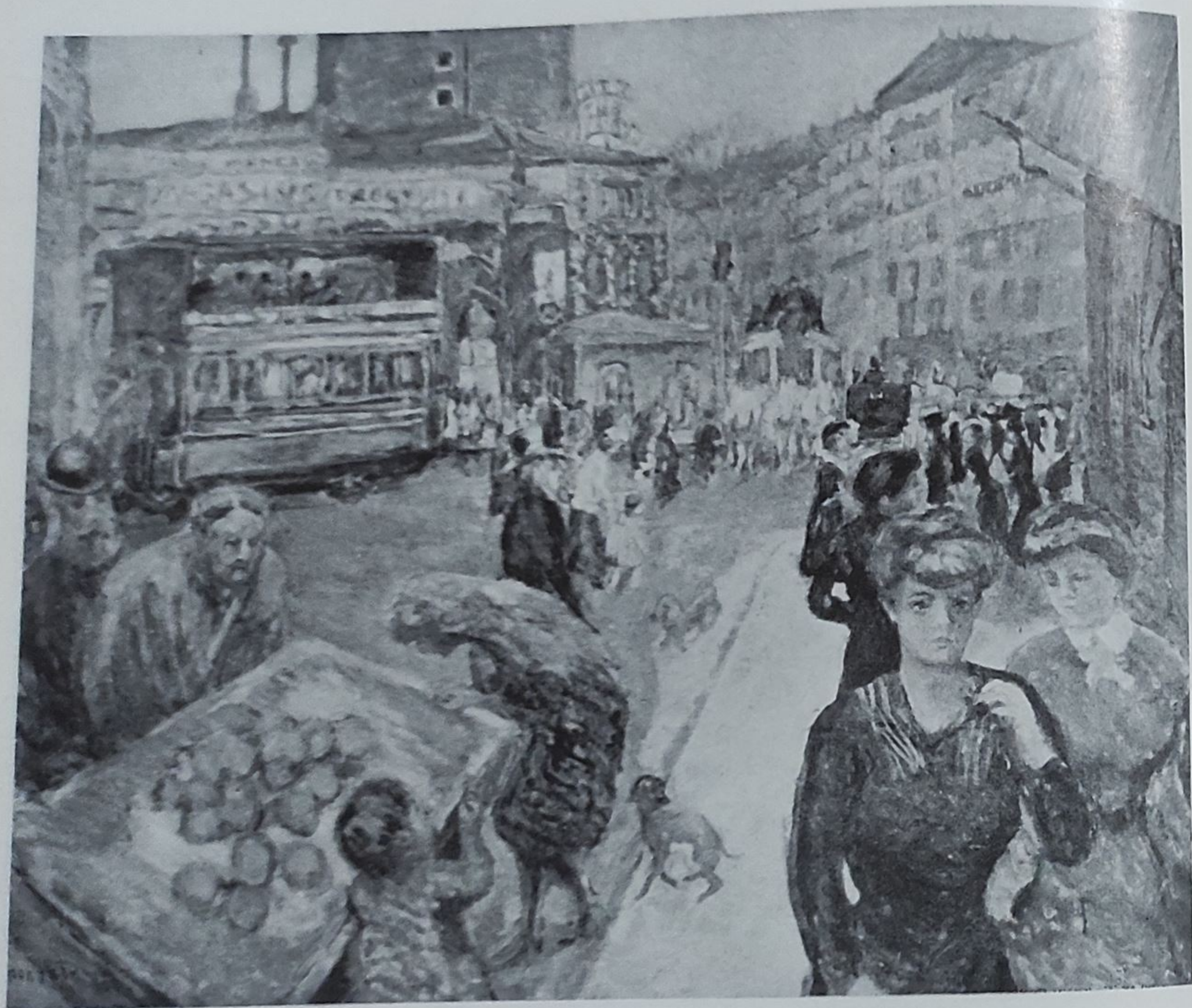


13. *Strada Tholozé și «Le Moulin de la Galette»*
14. *Micul dejun*
15. *Studii*

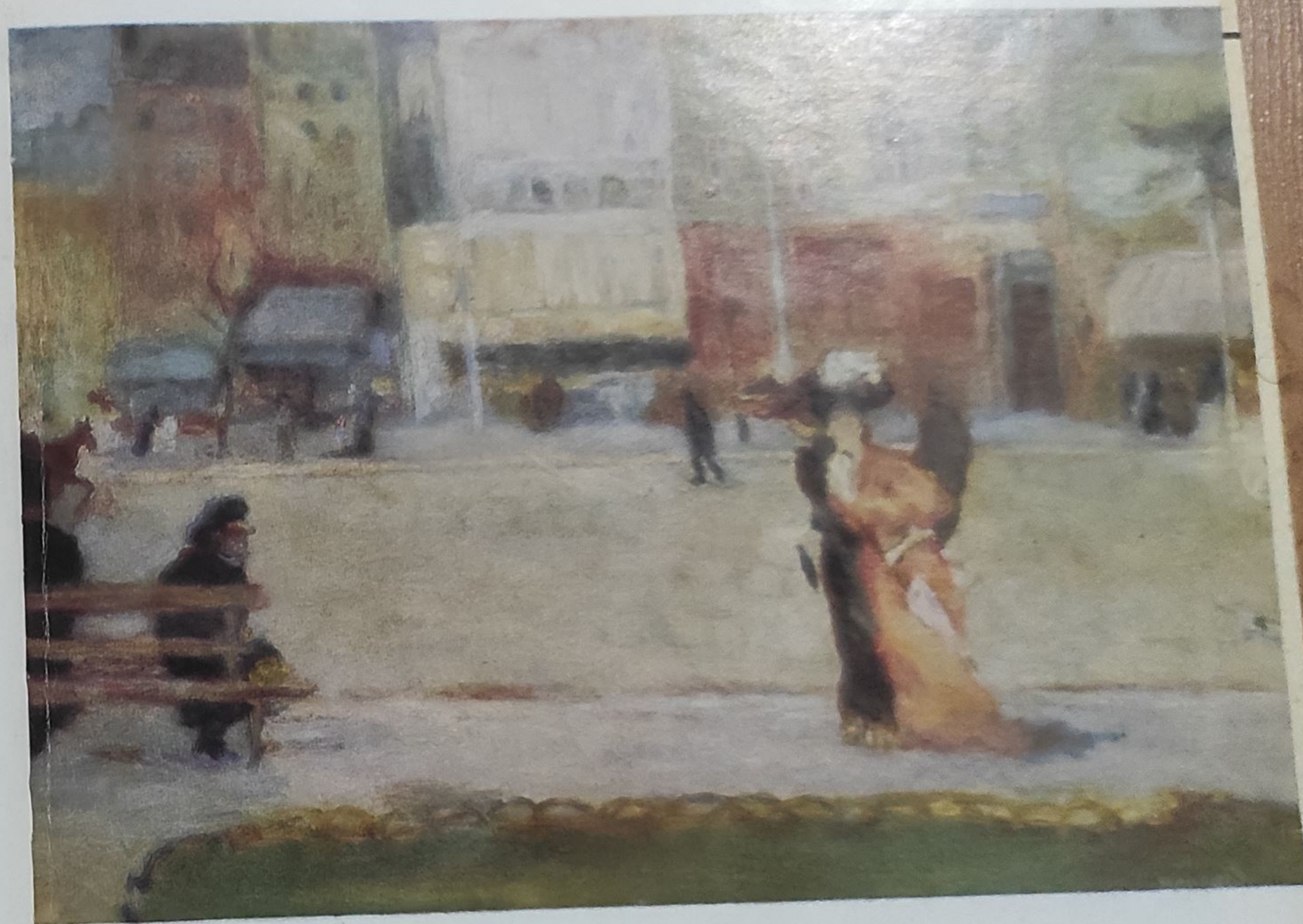


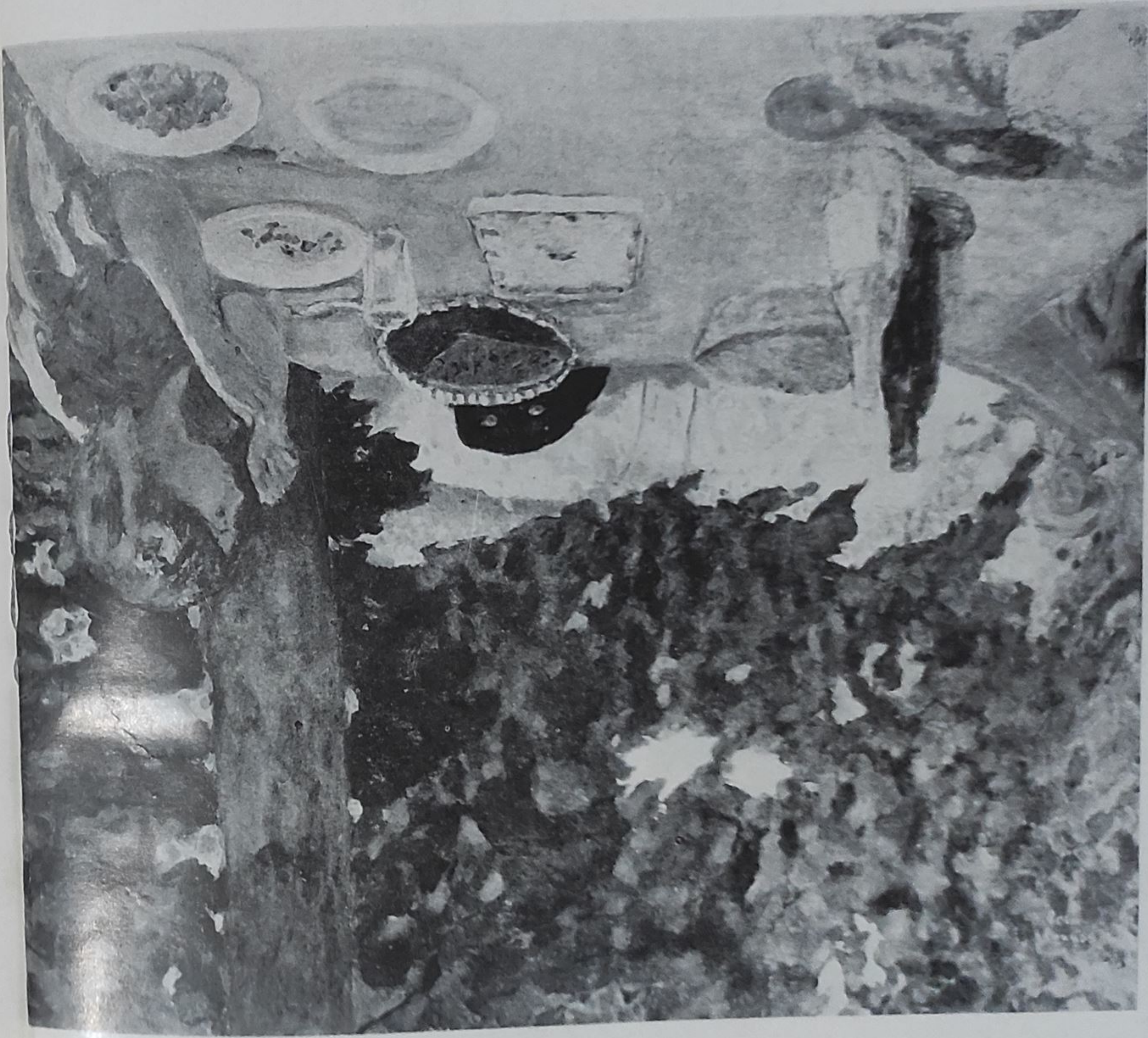


18. Piața Clichy cu tramvaiul verde



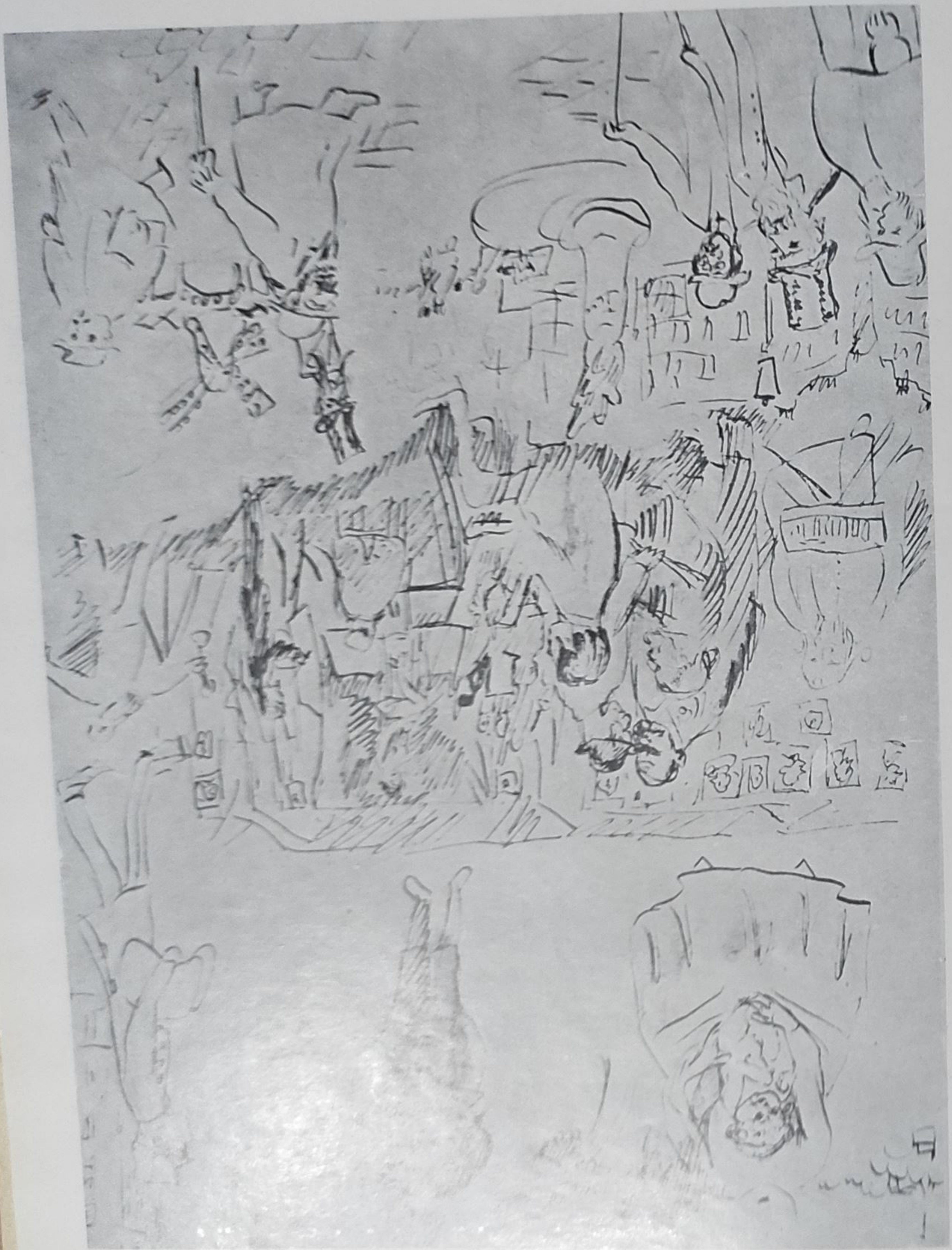
19. Scenă de stradă (Strada Clichy)



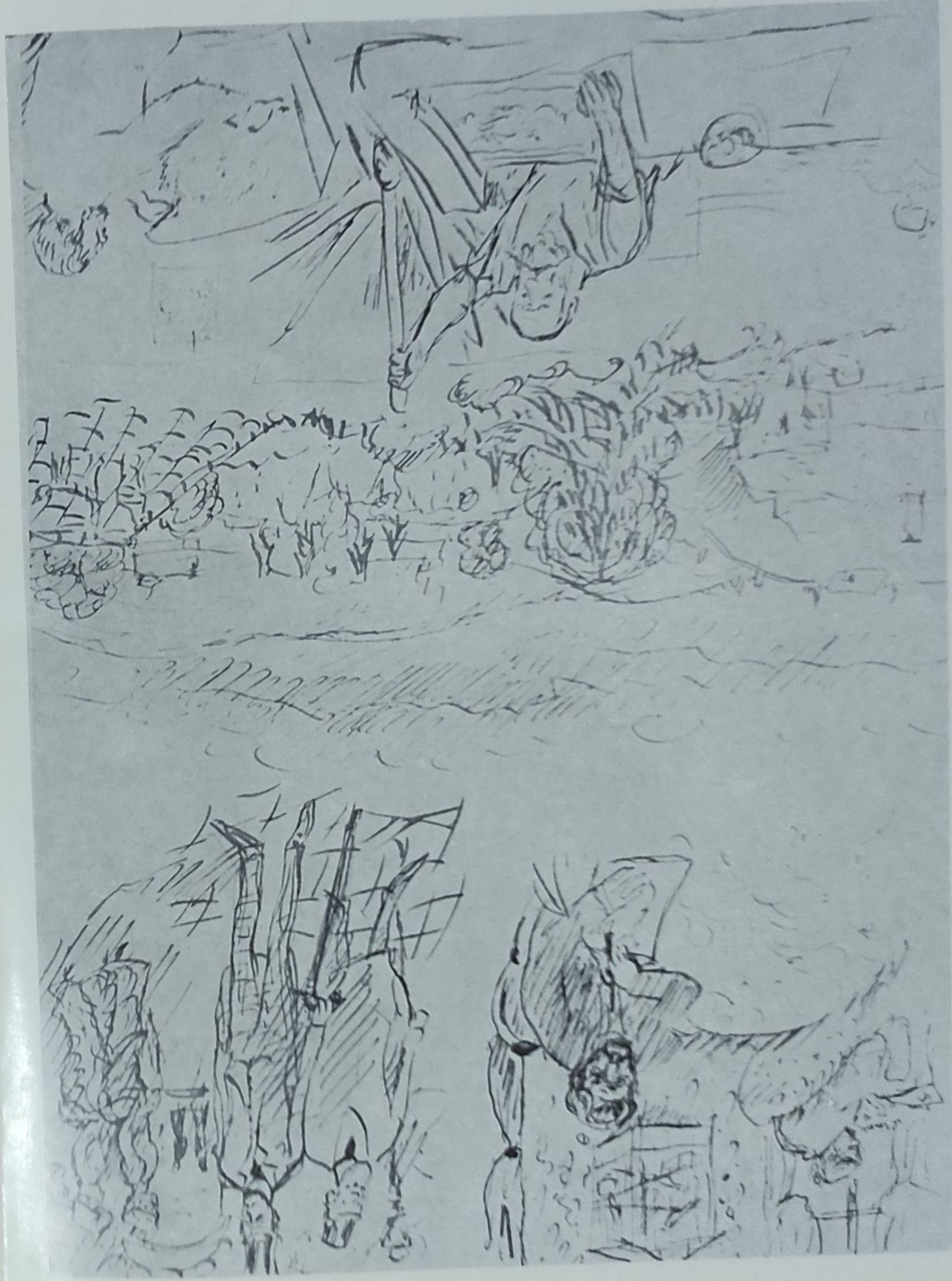


20. Taria cu creste

Academia Julian — in primplan, la sevale,
Bonnard, Roussel, Vuillard și Bonnard in
Piata Clichy, Toulouse-Lautrec, Tapie de
Cleyra și Maurice Denis, in spatele lor « Le
Moulin rouge ».



21. Viata pictorului



22. *Viața pictorului*: Bonnard și bunica sa.
Amintiri de la țară în Dauphiné.
Cior la presa de imprimat și Bonnard des-
cind o piatră litografică.
23. *Fața de masă cadrelă* (*Dama Bonnard și cinci
Dinge*).





26. Grădina Tuileries



27. Piața Clichy

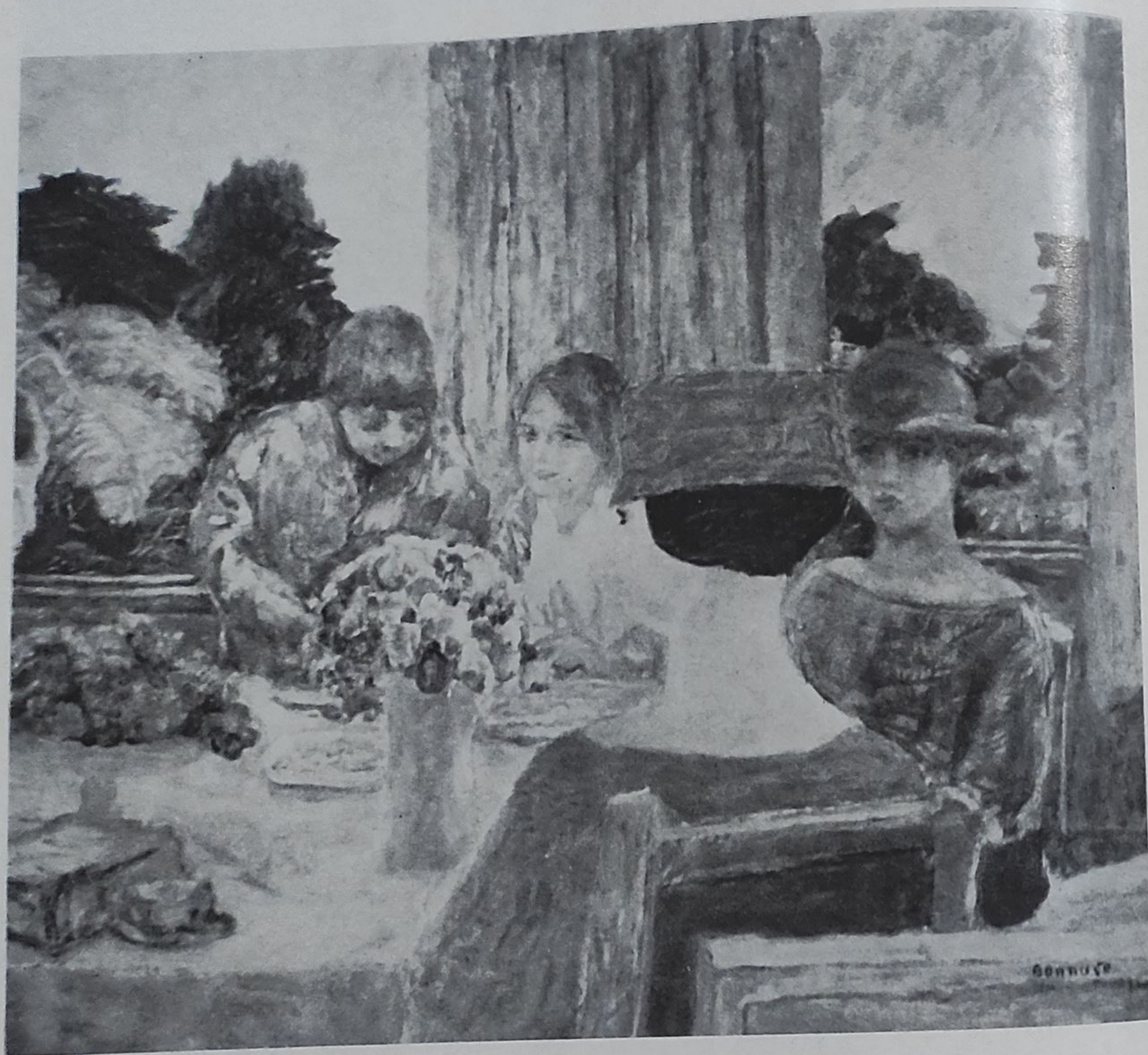


28. Femeie cu papagal



29. Fereastră deschisă
la Uriage





32. Interior cu flori



33. Portul Cannes (Vela latină)



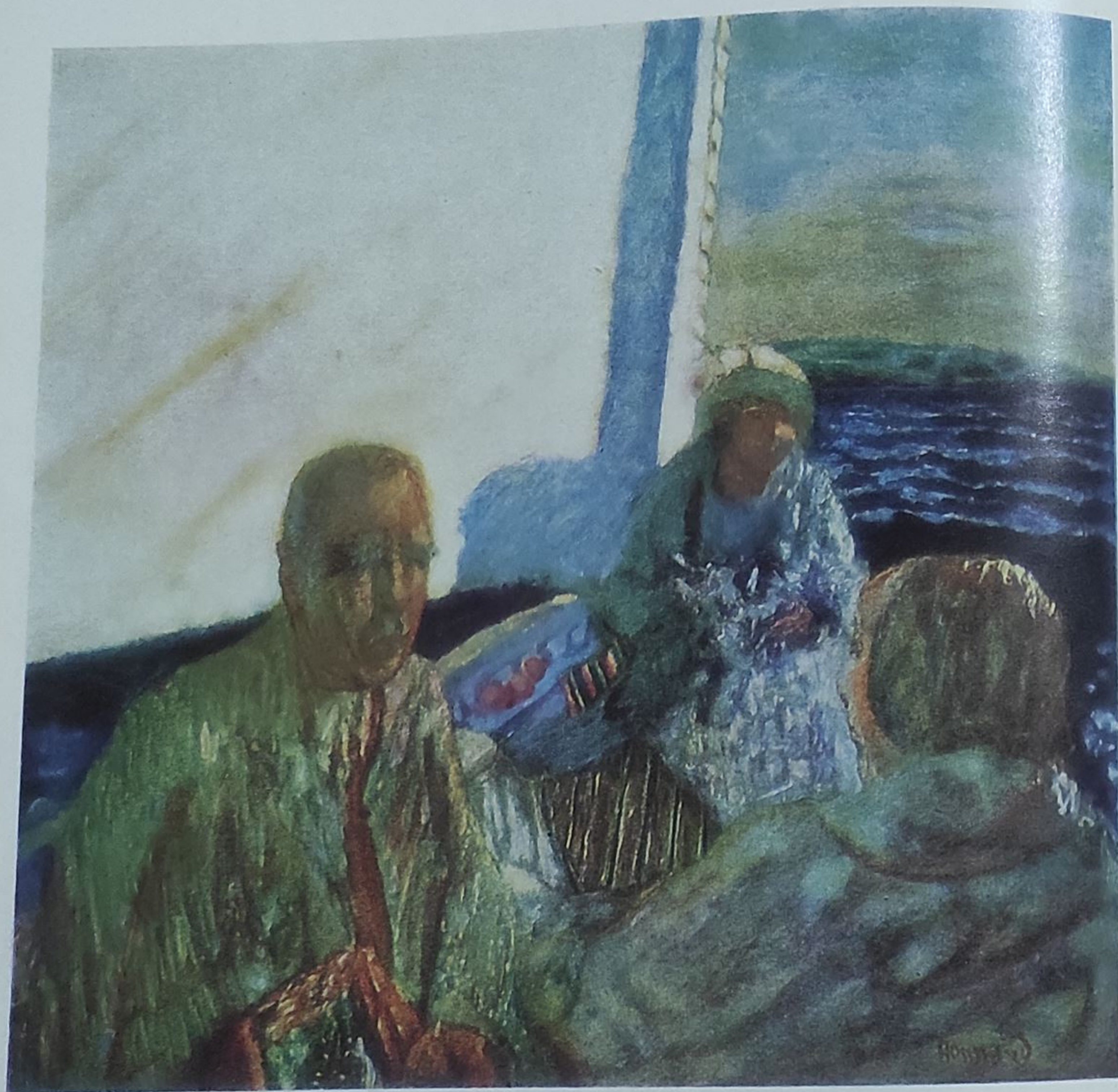
34. *Piazza del Popolo, Roma*



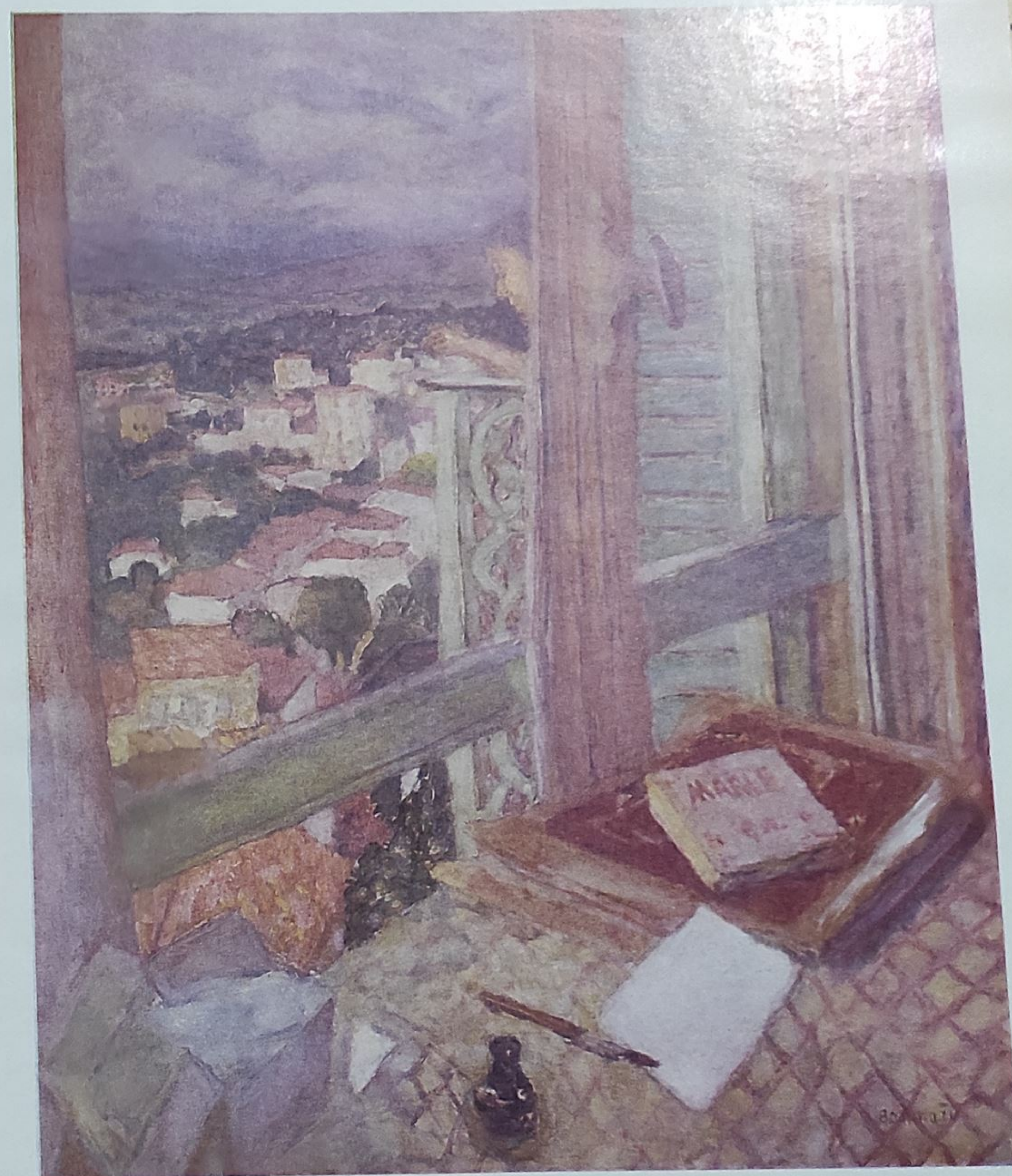
35. *Buchet de flori de cimp*



36. Plimbare pe mare (Familia Hahnloser)

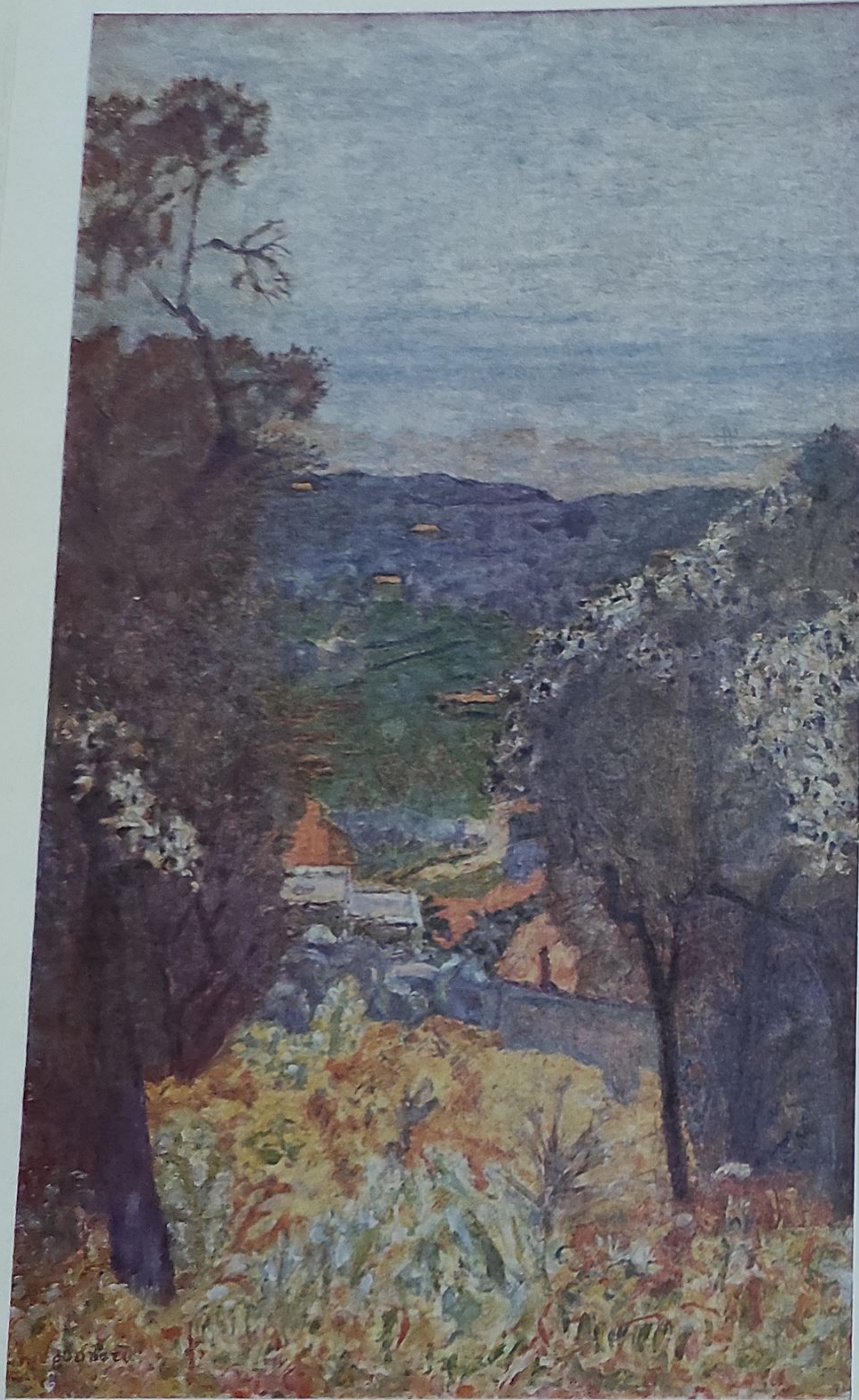


37. Fereastră



38. Masă cu album de muzică
39. Baia
40. Ilustrație pentru «La vie de Sainte Monique» de
Ambroise Vollard.





41. Peisaj din Cannes



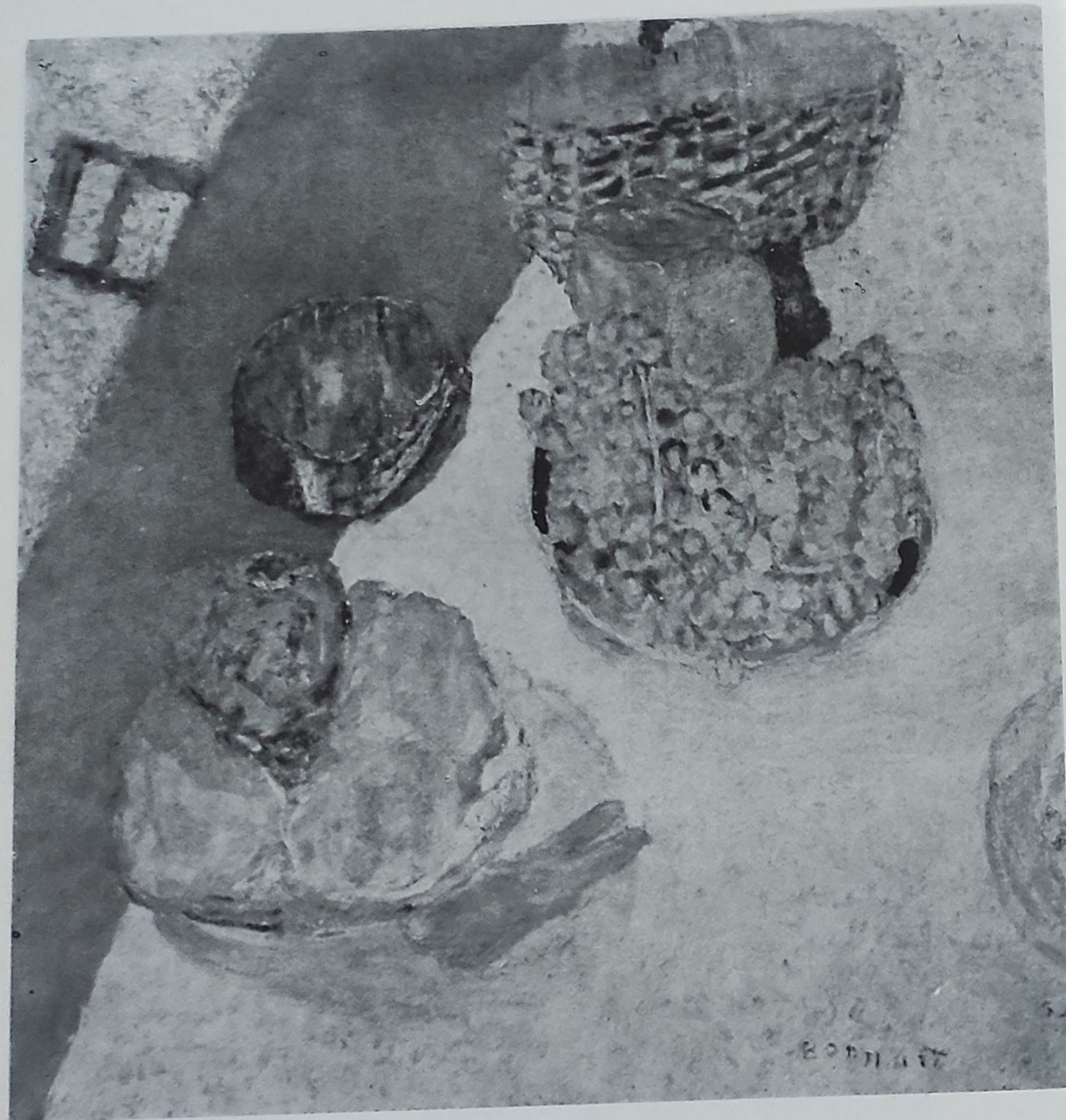
42. Barca lui Signor

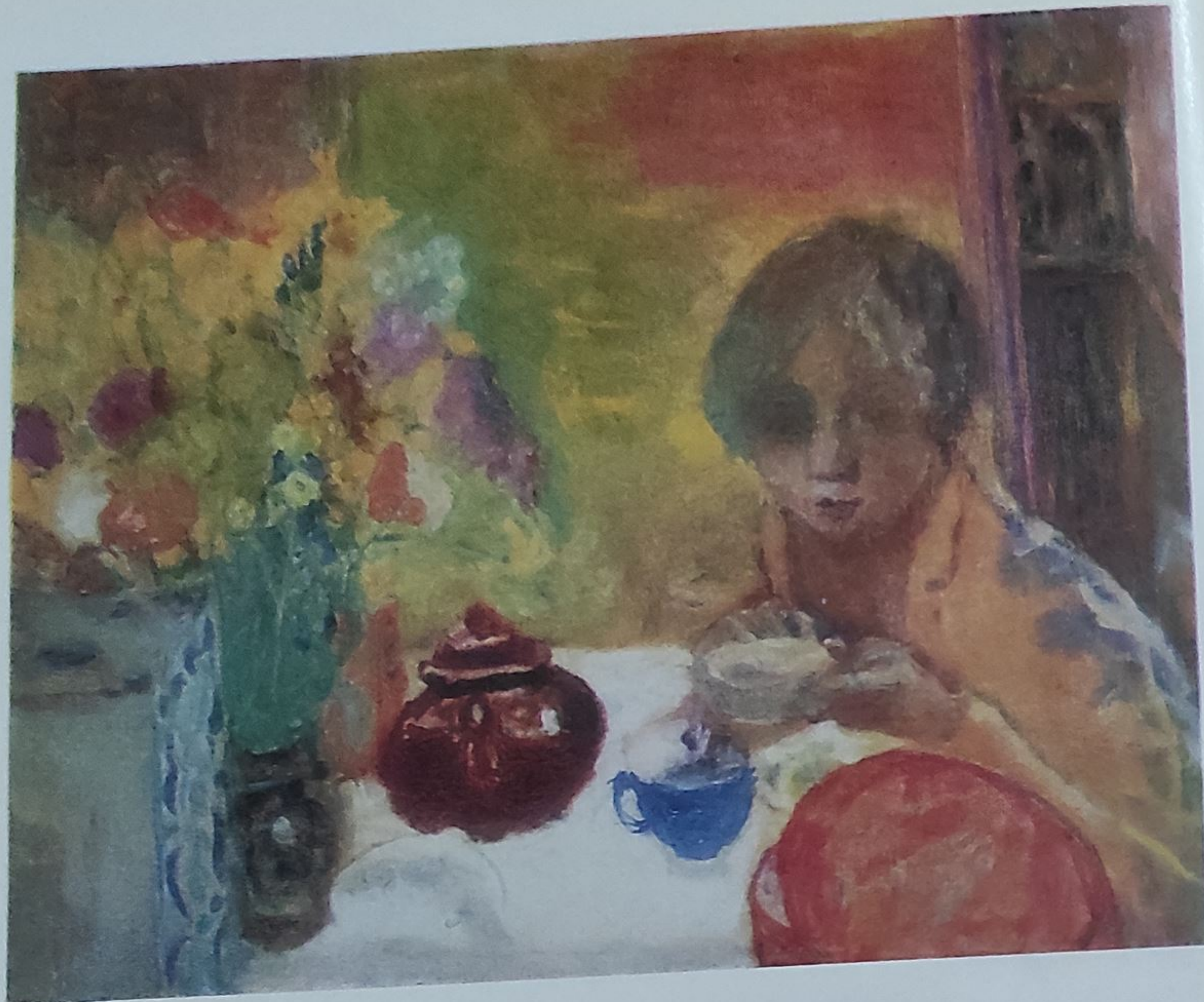


43. Upă-balcon (La porte-fenêtre)
 44. Umbrelele
 45. Colț de sufragerie

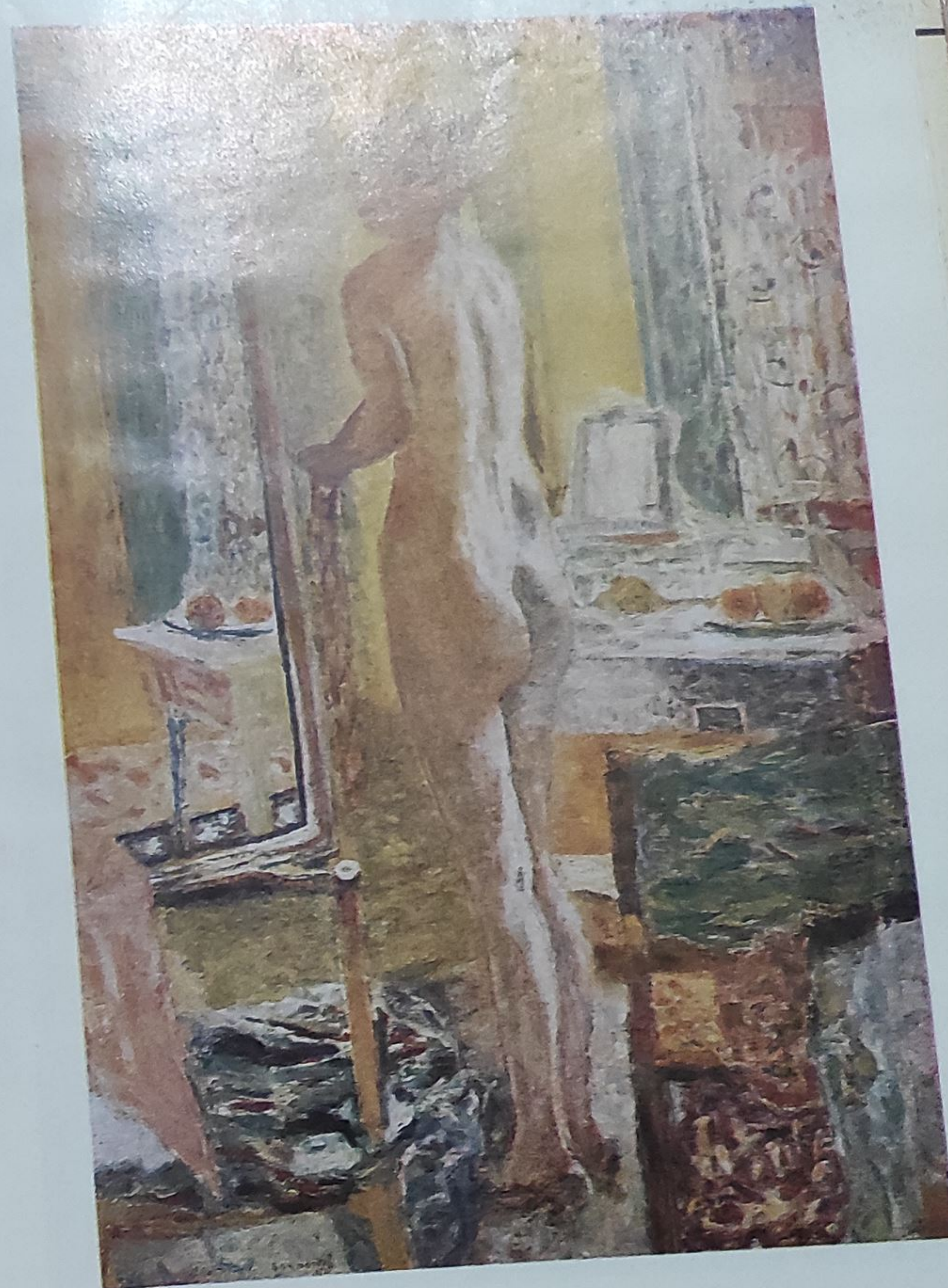


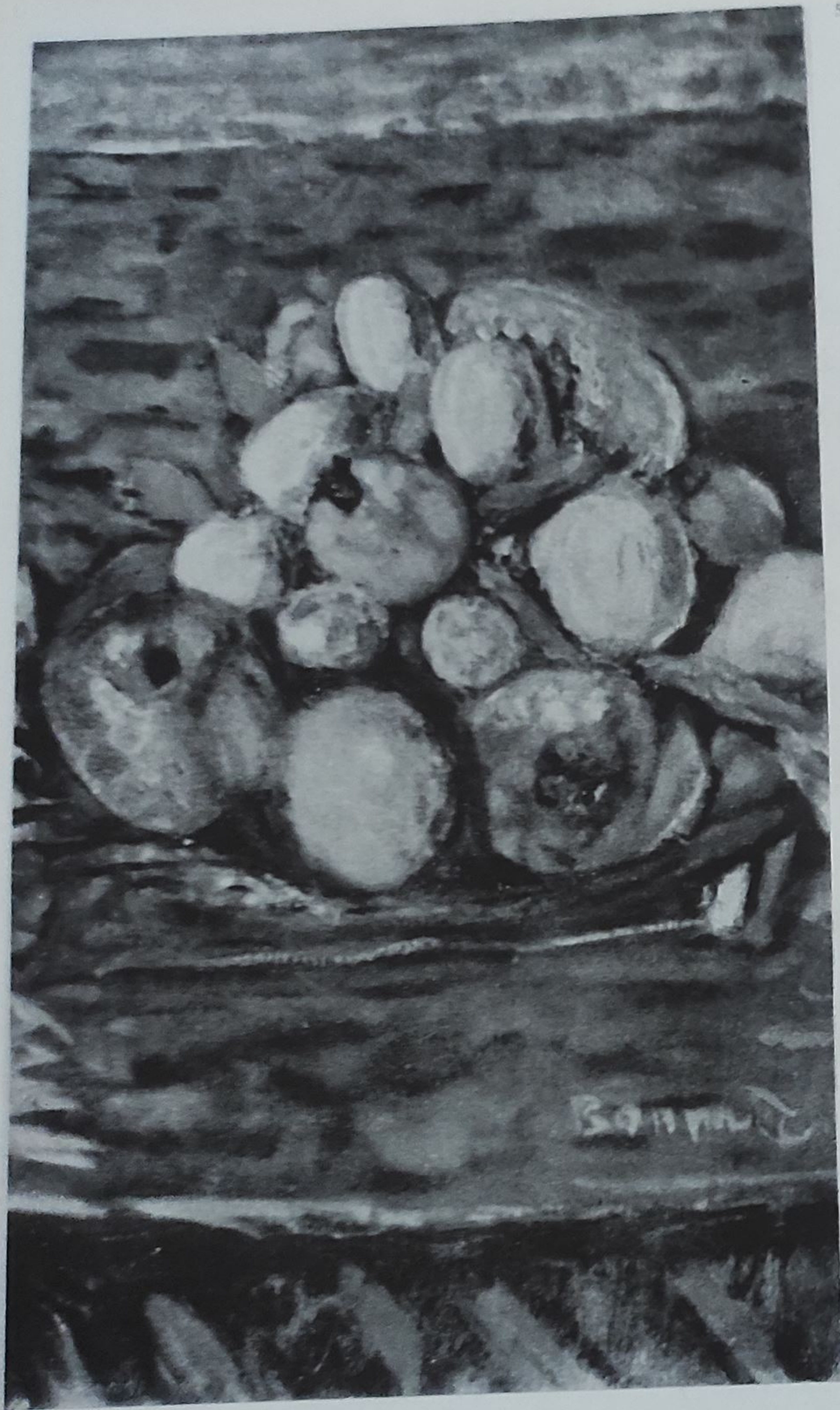




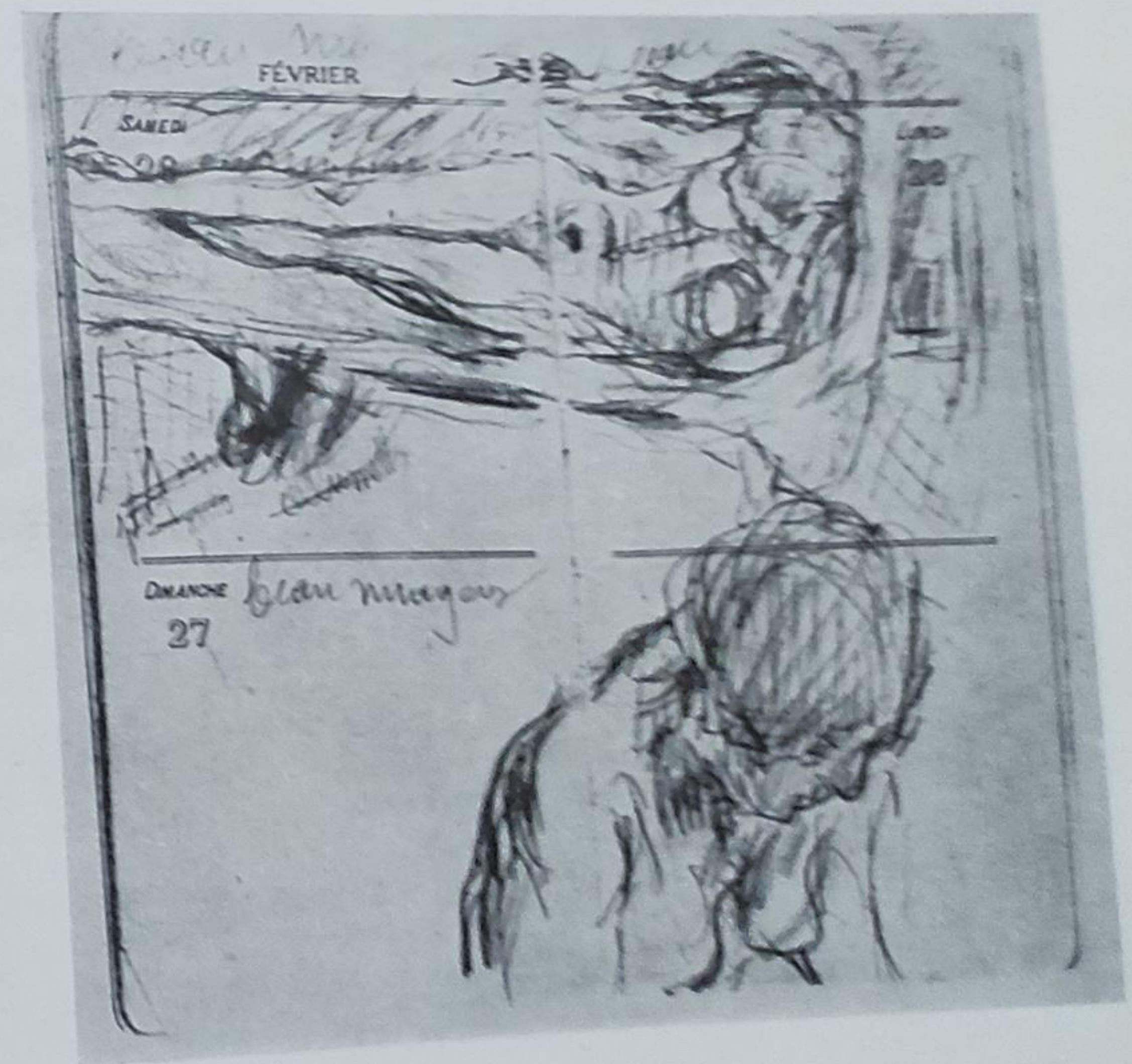


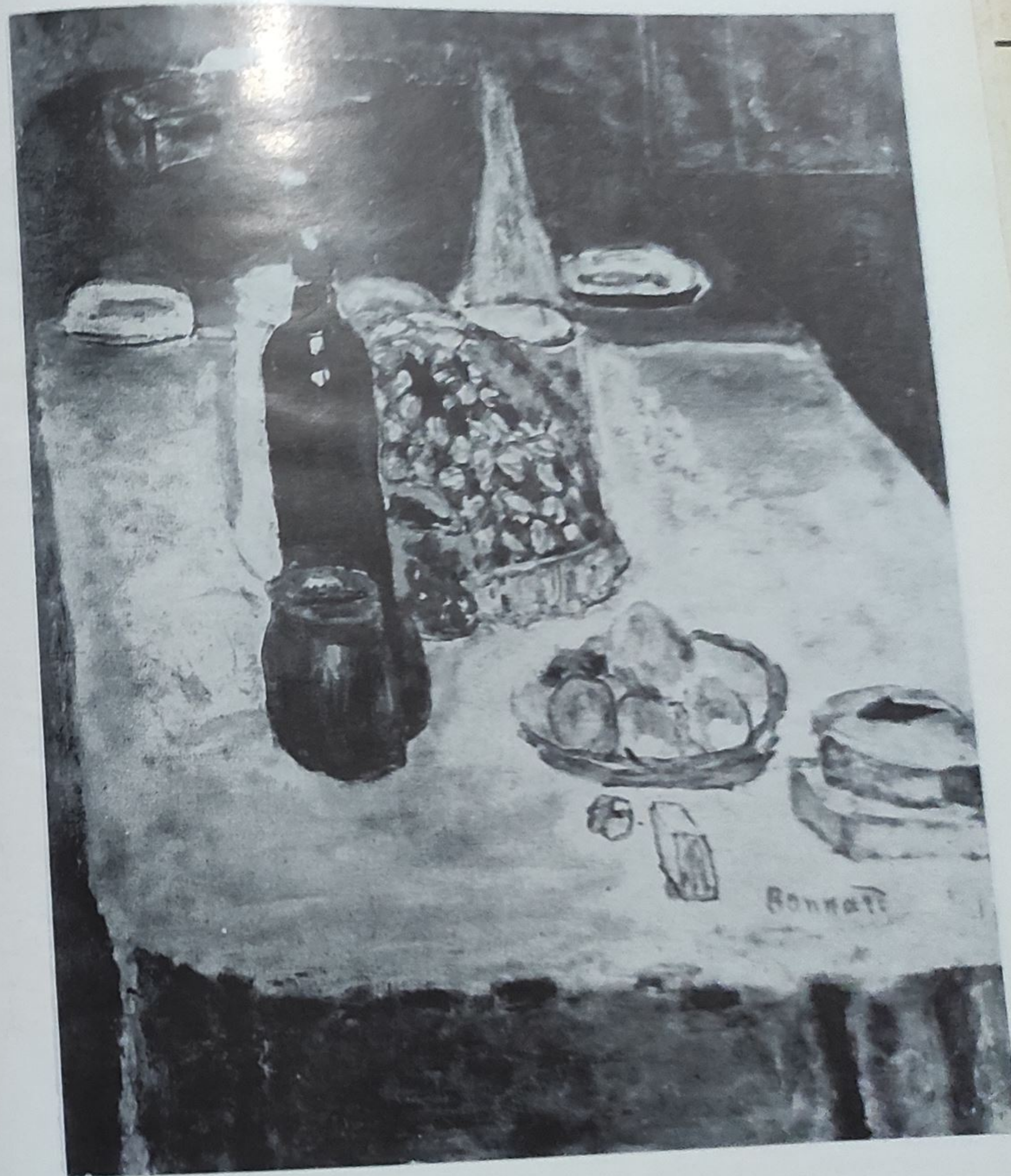
20. D'Amal
Natura morta
1884. In olio su tela

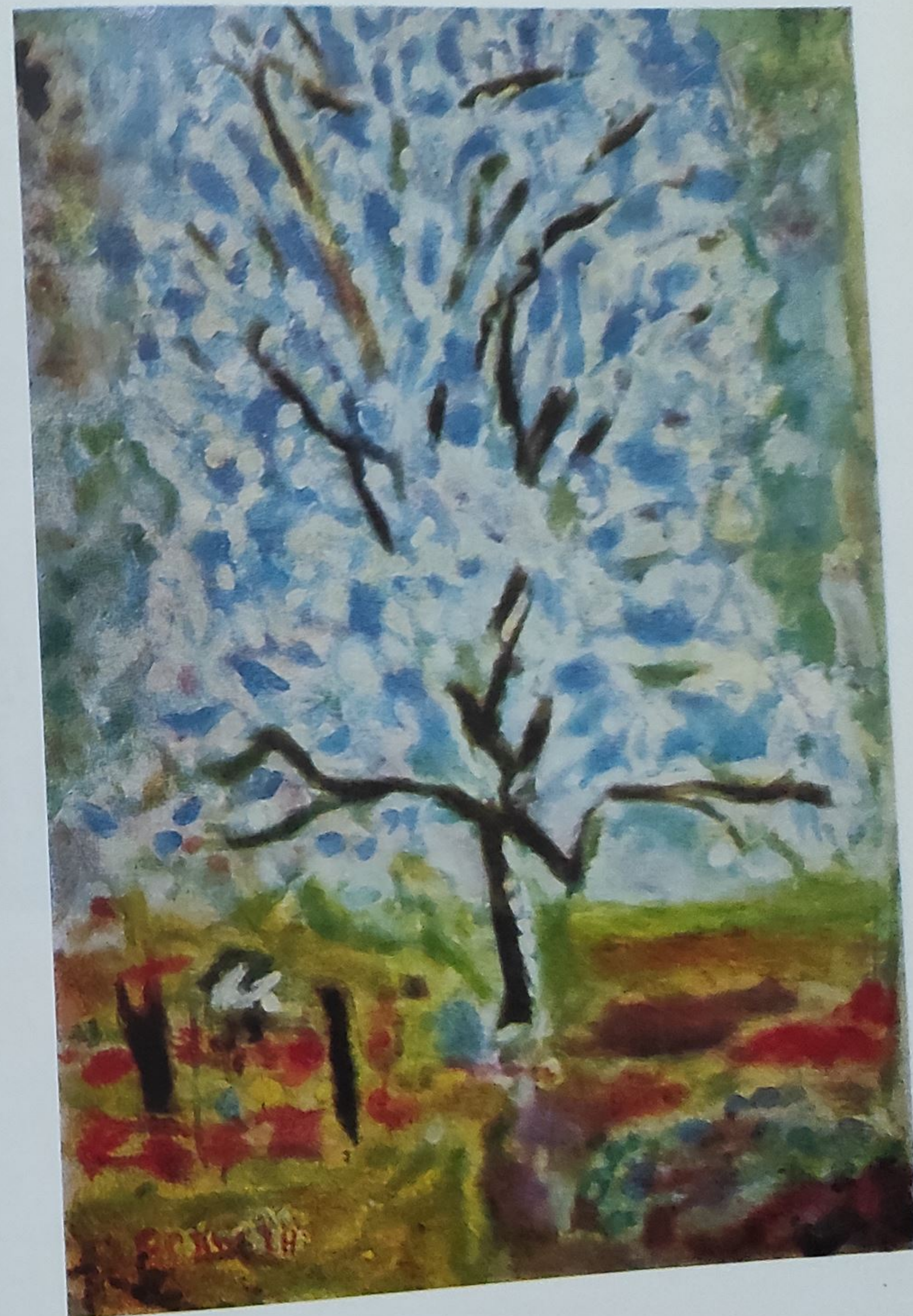
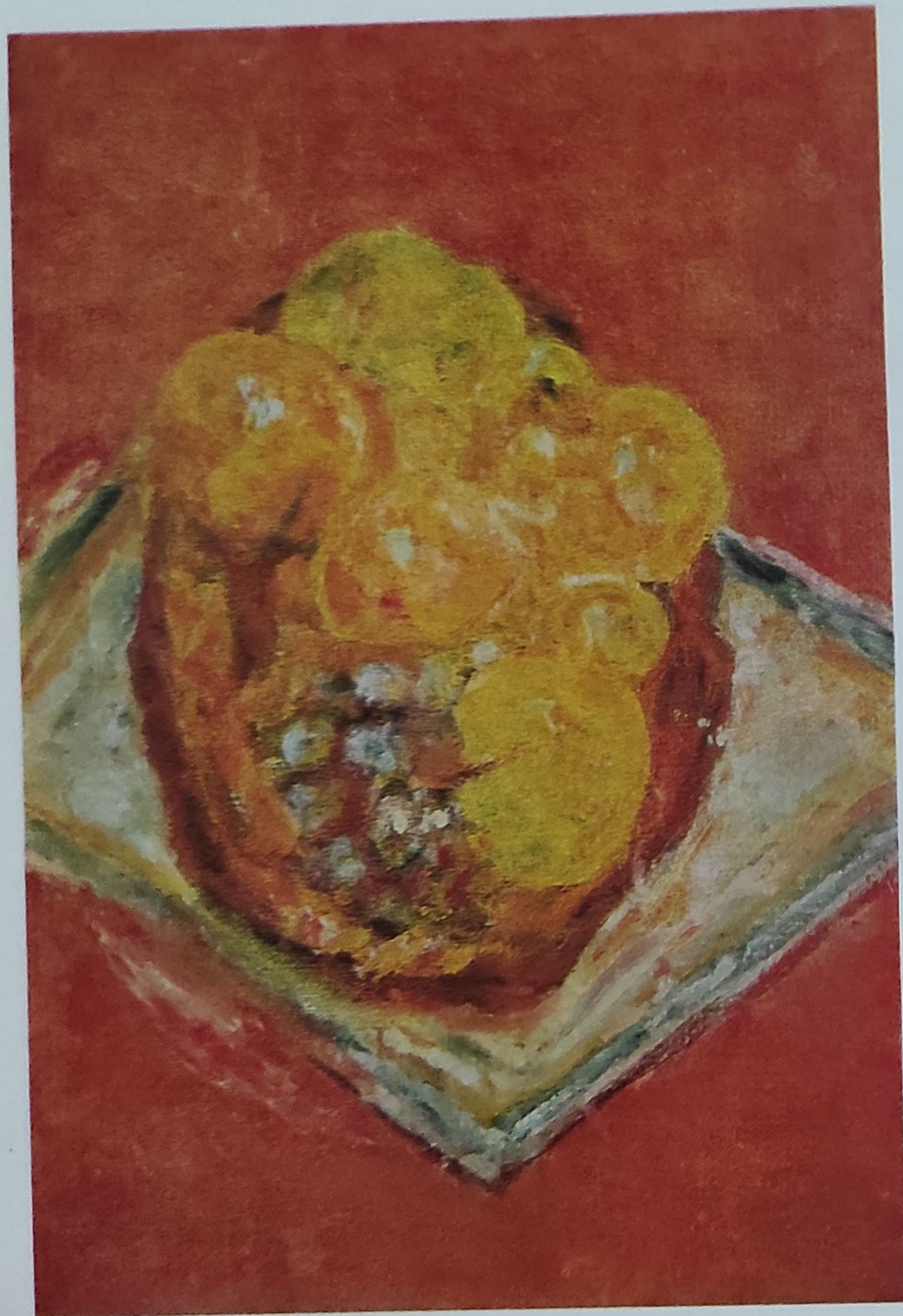




- 55. Peisaj mediteranean
- 56. Nud în baie
- 57. Pagini de agendă cu studii pentru un Nud în baie.







62. Mediterana
63. Calul de circ
64. Pagini de agendă cu studii pentru «Cal de circ»

